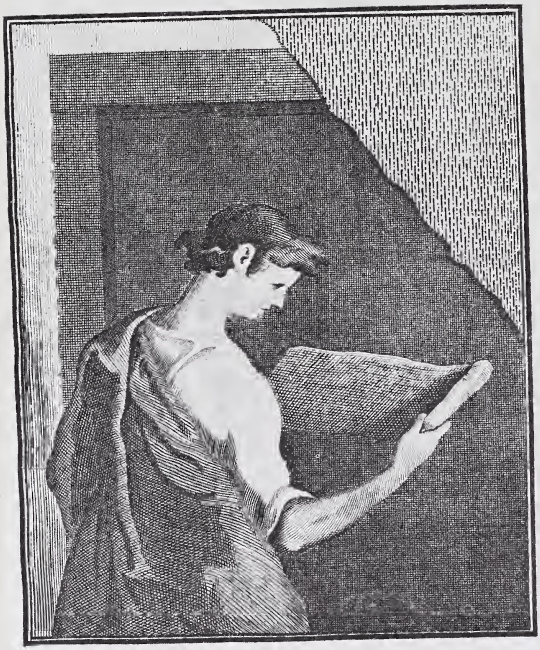

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/raphaelseinleben02crow

RAPHAEL

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

J. A. CROWE UND G. B. CAVALCASELLE

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT

VON

CARL ALDENHOVEN

ZWEITER BAND

MIT 16 TAFELN IN LICHTDRUCK.

ND
623
R2
C87
V.2

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1885.

ND
623
R2C87
v.2

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES KAPITEL.

Seite 1—41.

Raphael und Michelangelo. — Julius II. als Kunstfreund. — Studium der Antike. — Beziehungen zu Urbino. — Berufung nach Rom. — Ankunft daselbst. — Zeitpunkt der Uebersiedelung. — Sodoma und andere Künstler im Vatican. — Camera della Segnatura. — Inhalt der Fresken. — Reihenfolge der Ausführung. — Astrologie. — Urtheil Salomos. — Sündenfall. — Apollo und Marsyas. — Theologie. — Poesie. — Justitia. — Philosophie. — Entwürfe zur Disputa. — Zeichnungen zu Windsor und Oxford. — Lionardos Anbetung. — Zeichnung in Chantilly. — Zweiter Entwurf zur Disputa. — Zeichnung in Frankfurt. — Disputa. — Studium der Antike. — Tageszeiten. — Zeichnung zu Oxford. — Beziehung zu Fra Bartolommeo. — Florentiner Erinnerungen. — Stil der Composition. — Das Akademische bei Raphael. — Zeichnungen zur linken und Studien zur rechten Seite. — Sonette.

ZWEITES KAPITEL.

42—76.

Fresco-Technik. — Mangel an geschichtlicher Ueberlieferung. — Rivalität mit Michelangelo. — Schule von Athen. — Composition des Gemäldes. — Einfluss Bramantes. — Der Carton in Mailand. — Portrait Raphaels. — Zeichnungen in Wien und Oxford. — Stil der Schule von Athen. — Nachahmung der Antike. — Plastischer Schmuck. — Zeichnungen in London und Oxford. — Marsilio Ficino. — Der Parnass in Marc Antons Stich. — Entwurf in Oxford. — Federzeichnung in Windsor. — Studien in Oxford und Wien. — Zeichnungen in Wien und London. — Prudentia. — Decoration des Saales. — Verleihung der Decretalien. — Veröffentlichung der Pandekten. — Decorative Bilder.

DRITTES KAPITEL.

77—145.

Julius II. und Michelangelo. — Portrait Julius' II. — Carton in Palazzo Corsini. — Portraits Julius' II. in Florenz. — Giovanni da Udine und Penni. — Madonna del Popolo. Zeichnungen in Lille

Seite

und London. — Giulio Romano. — Marc Antonio Raimondo. — Der bethlehemitische Kindermord. — Raphaels Studien und der Stich. — Zeichnungen in London und Wien. — Der Kindermord in der älteren Kunst. — Perugino, Bramante und Peruzzi. — Gönner und Freunde. — Madonna d' Alba. — Zeichnung in Lille. — Skizze. — Madonna Garvagh. — Madonna Rogers. — Jungfrau mit dem Diadem. — Veränderte Art zu arbeiten. — Ueberanstrengung. — Zeichnungen zur Camera dell' Eliodoro. — Studien zur Vertreibung Heliodors. — Zeichnungen zur Messe von Bolsena. — Zeichnungen in Paris und Florenz. — Camera dell' Eliodoro. — Deckengemälde. — Beziehungen zu den Vorgängern. Gott erscheint Noah. — Abrahams Opfer und Jacobs Traum. — Der brennende Busch. — Die Vertreibung Heliodors. — Giulio Romano. — Giovanni da Udine. — Messe von Bolsena. — Zeichnung in Oxford. — Madonna di Foligno. — Battista Dossi. — Madonna del divino amore. — Madonna dell' Impannata. — Zeichnung in Windsor. — Arbeit der Schüler. — Bindo Altoviti. — Goritz. — Jesaias. — Ende Julius' II.

VIERTES KAPITEL. 146—188.

Gonzaga. — Thronbesteigung Leos X. — Camera dell' Eliodoro. — Attila. — Zeichnung im Louvre. — Vision auf Patmos. — Befreiung des H. Petrus. — Arbeit der Schüler. — Störungen. — Liebe und List. — Arbeiten für Chigi. — Brief an Castiglione, an Ciarla. — Aretino. — Sebastiano del Piombo. — Galatea. — Antike Vorbilder. — S. Maria della Pace. — Sibyllen und Propheten. — Zeichnungen in Florenz, Lille, Wien, Chantilly, Oxford. — Verhältniss zu Michelangelo — Madonna del Pesce. — Zeichnungen in Wien und Florenz. — Madonna de' Candelabri. — Madonna della Sedia. — Madonna della Tenda. — Phaedra Inghirami.

FÜNFTES KAPITEL. 189—255.

Leo X. und sein Hof. — Raphaels Gönner. — Bramantes Tod. — Bau der Peterskirche. — Bramantes Neubau. — Raphaels Bauleitung. — Raphael als Architekt. — Fra Giocondo. — San Gallo und Peno. — Studium der antiken Ruinen. — Raphaels Bauten. — Bauten Chigis. — Raphael Architekt der Peterskirche. — Camera dell' Incendio. — Brand im Borgo. — Zeichnungen in Wien, Düsseldorf, Florenz. — Schlacht bei Ostia. — Zeichnungen in Oxford, Lille. — Studien nach der Antike. — Ausschmückung der Cappella Sistina. — Cartons zu den Teppichen. — Wunderbarer Fischzug. — Carton in Kensington. — Leos Einzug in Rom. — Bekehrung des H. Paulus. — Christenverfolgung. — Plünderung des Palazzo Medici. — Scenen aus dem Leben Leos, — des

Seite

H. Paulus. — Berufung des H. Petrus. — Zeichnungen in London und Paris. — Copien des Cartons. — Steinigung des H. Stephanus. — Heilung des Lahmen. — Tod des Ananias. — Elymas mit Blindheit geschlagen. — St. Paulus in Lystra — in Athen — im Gefängniss. — Urtheil des Paris. — Herstellung der Teppiche. — Copien. — Stil der Cartons.

SECHSTES KAPITEL. 256—314.

Giuliano de' Medici. — Copien. — Castiglione. — Tebaldeo. — Cardinal Bibiena. — Navagero und Beazzano. — Badezimmer Bibienas. — Copien der Villa Palatina. — Pietro Bembo. — Cappella Chigi. — Planeten. — Jonas und Elias. — Knabe auf dem Delphin. — Leo X. und Franz I. — Raphael in Florenz. — Lionardo da Vinci. — Beziehungen zu Bologna. — Brief an Francia. — Raphael in Bologna. — Raphael und Lionardo. — Silberschüsseln. — Isabella d'Este. — Der Elephant. — Krönung der Jungfrau. — Alphons von Ferrara. — Verhandlungen mit Ferrara. — Geschichte Leos III. — Krönung Karls des Grossen. — Zeichnungen in Düsseldorf und Wien. — Eid Leos. — Lionardos Einfluss. — Sixtinische Madonna. — Cardinal del Monte. — Cardinal Pucci. — H. Cäcilia. — Fornarina. — Vision Ezechiels. — Lo Spasimo.

SIEBENTES KAPITEL. 315—350.

Lorenzo de' Medici. — St. Michael. — Heilige Familie. — Sebastiano del Piombo. — Zeichnungen in Paris und Florenz. — Verhandlungen mit Ferrara. — Johanna von Arragon. — Violinspieler. — Leo X. — Cardinalsportrait in Madrid. — Farnesina. — Decoration des Gartensaals. — Amor und Psyche. — Zeichnungen. — Raphaels eigene Arbeit. — Vorstudien. — Ausführung der Fresken. — Bau der Loggien. — Raphaels Antheil an den Loggien. — Giulio Romano und Penni. — Perino del Vaga und Giovanni da Udine. — Decoration der Loggien. — Einfluss Michelangelos. — Loggien.

ACHTES KAPITEL. 351—404.

Antiquarische Studien. — Plan des alten Rom. — Wiederherstellung der antiken Monumente. — Cardinal Cibòs Theater. — Aufführung der Suppositi. — Verhandlungen mit Ferrara, — mit Mantua. — Aufträge des Papstes. — Saal des Constantin. — Gerechtigkeit und Sanftmuth. — Skizzen zur Constantinsschlacht. — Constantinsschlacht. — Studien zur Constantinsschlacht. — Teppiche der zweiten Reihe. — Krönung der Jungfrau. — Zeichnung in Oxford. — Villa Magliana. — Deren Fresken. — Gott Vater mit Engeln. — Villa Madama. — Ateliergemälde. — La Perla. — Madonna

Seite

unter der Eiche. — Madonna mit der Rose. — Atelierbilder. — Heimsuchung. — Johannes der Täufer. — Sebastiano del Piombo. — Verklärung. — Vorstudien. — Raphaels Tod.

ANHANG. 405—477.

Die Loggien. — Saal des Constantin. — Raphael del Colle. — Die zweite Reihe der Teppiche. — Fresken aus Raphaels Villa. — Alexander und Roxane. — Raub der Helena. — Decoration der Sala Borgia. — Schulbilder. — Unechte Bilder. — Portraits.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

af.	I.	Zeichnung zur „Disputa“ in Chantilly (nach Braun) .	zu S. 26
-	II.	Entwurf zum „Parnass“. Federzeichnung in Oxford (nach Braun)	- - 62
-	III.	Der Parnass. Wandgemälde im Vatican (nach Braun).	- - 70
-	IV.	Die Verleihung der Decretalen. Fresco im Vatican (nach Braun)	- - 75
-	IVa.	Kreidezeichnung in Oxford (nach Braun)	- - 174
-	V.	Madonna del Pesce. Oelgemälde im Museum del Prado zu Madrid (nach Braun)	- - 179
-	VI.	Kreidezeichnung zum „Brand im Borgo“ in den Uffizien (nach Braun)	- - 209
-	VII.	Der Brand des Borgo. Wandgemälde im Vatican (nach Braun)	- - 210
-	VIII.	Die „Berufung des H. Petrus“. Teppich im Vatican .	- - 233
-	IX.	Das Urtheil des Paris. Kupferstich von Marcantonio Raimondi	- - 251
-	X.	Baldassare Castiglione. Gemälde im Louvre (nach Braun)	- - 263
-	XI.	Lo Spasimo. Oelgemälde in Madrid (nach Toschi) .	- - 313
-	XII.	Cardinalsportrait. Oelgemälde in Madrid (nach Braun).	- - 333
-	XIII.	Amor und die Grazien. Frescogemälde in der Farnesina (nach Braun)	- - 336
-	XIV.	Kreidezeichnung in Oxford (nach Braun)	- - 394
-	XV.	Kreidezeichnung im Louvre (nach Braun)	- - 337

ERSTES CAPITEL.

Man nimmt gewöhnlich an, dass die Berufung Raphaels nach Rom zur selben Zeit erfolgt sei, wie der Auftrag an Michelangelo, die Sistinische Capelle auszumalen, allein wir wissen weniger von den Ursachen, die zu der ersten führten, als von den Gründen, welche den letztern veranlasst haben. Es war ein Zufall, welcher in Florenz Michelangelo von Raphael trennte, und ein Zufall brachte sie in Rom wieder zusammen. Die Umstände jedoch, unter denen sie in beiden Hauptstädten lebten, waren sehr verschieden von einander. In Toscana musste sich Jeder von ihnen gleicherweise an die Gönnerschaft der reichen Bürger wenden; in Rom dagegen standen sie im Dienste eines Papstes, welcher sie Beide unter einem Dach beschäftigte. Ungleichheiten und Dissonanzen, welche in Florenz unbemerkt bleiben konnten, mussten im Vatican mit ganz besonderer Stärke zu Tage treten, denn während sie dort sich in Freundschaft oder Feindschaft nur selten begegneten, waren sie hier gezwungen miteinander zu leben. Uebrigens waren in Florenz wie in Rom alle Beide durch Nichts gehindert, der Richtung ihrer eigenen Natur zu folgen. Raphael konnte Alle, die ihn kannten, durch seine liebenswürdige Gefälligkeit bezaubern, Michelangelo durch seine Rauhheit und Bitterkeit Freundschaften eher zurückweisen als erwerben. In den Augen derer, welche Etwas von diesen Dingen verstanden, waren beide Künstler begabt mit ausserordentlichen Fähigkeiten, die sich nur in einigen feineren Elementen von einander unterschieden. Der Eine war ganz Anmuth, der Andere ganz Stärke. Zwei Kräfte, durchaus gleich und entgegengesetzt, begegneten sich und hoben sich einander auf. Das Bild einer heftigen und unaufhörlichen Feindschaft, welches uns in der

Ueberlieferung als der normale Zustand, in dem die Künstler lebten, vorgeführt wird, erscheint in grober Weise übertrieben; vielmehr finden wir in Allem, was wir glaubwürdigen Quellen durch Schlussfolgerung wie durch Vergleichung entnehmen können, nichts Anderes als dass sie edelmüthige Rivalen waren. Sie hatten Nichts von einander zu fürchten: Jeder von ihnen musste das Ziel erreichen, nach dem sie gleicherweise strebten, Jeder die Meisterwerke hervorbringen, welche die Zeitgenossen überraschten und später die Welt in Staunen setzten.

Es würde schwer gewesen sein, einen passenderen Zeitpunkt für die Beschäftigung zweier solcher Männer zu finden, als der von Julius dem Zweiten unbewusst gewählt wurde: die Römer hatten den Papst bei seiner Rückkehr von der Eroberung Bolognas als einen Herrscher begrüsst, welcher die weltliche Macht des Papstthums mächtig vergrössert hatte, und die Gelegenheit war einzig für einen grossen Fürsten als ein glänzender Gönner und Beschützer der Künste zu erscheinen.

Als Sixtus IV., der erste Papst aus dem Geschlechte der Rovere, die Capelle baute, welche seinen Namen trägt, vertraute er ihre Ausschmückung den tüchtigsten Männern an, die er in Italien finden konnte. Aus der Schnelligkeit, mit der seinen Befehlen gehorcht wurde, können wir die Entschiedenheit erkennen, mit welcher er ans Werk ging. Die Frescogemälde der Sistinischen Capelle wurden alle in der kurzen Zeit von 12 Monaten vollendet* und am 15. August 1483 sang Julius, der zweite Papst seines Geschlechtes, als Cardinal eine Messe in der Capelle.

Die grossen Herren unter den Roveres bemühten sich ihrem Familienhaupte nachzueifern. Nach dem Tode Sixtus des Vierten beschäftigten sie mehrere hervorragende Maler, und viele von den Arbeiten, welche Pinturicchio in Rom und Signorelli in Loretto vollendeten, wurden durch sie veranlasst. Julius selbst erstreckte seine Gönnerschaft auf Giuliano da San Gallo, Vincenzo Foppa, Perugino und Bramante und es gab keinen Zweig der Kunst, der

* Vgl. Raphael Volaterrano bei Muratori und Schmarsow, Pinturicchio S. 11.

ihm nicht einige Förderung verdankte. In sehr früher Zeit war er ein eifriger Sammler: er kaufte den Apollo von Belvedere an dem Tage seiner Entdeckung und wies ihm später seinen Platz neben der Gruppe des Laokoon und dem Herculestorso an. Das Fieber des Zerstörens und Wiederaufbauens, welches ihn später befiel, führte zu einigen bedeutenden Ergebnissen. Alte Gebäude wurden niedergerissen und neue errichtet und bei der Abtragung der einen und der Fundirung der andern wurden Entdeckungen gemacht. Auf den Wunsch Julius des Zweiten hat Bramante den Plan zu einem modernen Rom entworfen und theilweise auch zur Ausführung gebracht. Sein Entwurf zur Basilica von St. Peter veranlasste die Uebersiedelung Michelangelos in die Sistinische Capelle. Die Thätigkeit des Papstes führte ihn dazu, verschiedene grosse Meister auszusuchen und zu beschäftigen, denn wo Kirchen und Paläste erstanden, brauchte man Leute, um ihre Ausschmückung herzustellen. Rom wurde der Sammelplatz der besten Künstler Italiens und es erscheint fast als ein Wunder, dass Lionardo und Fra Bartolommeo nicht darunter sind. Alle, die der Cardinal beschützt hatte, wurden vom Papste befördert und Bramante erhielt Erlaubniss, seine Freunde zu empfehlen. Andere wurden durch die Chigi eingeführt. Es war natürlich, dass der Papst gleich nach seiner Thronbesteigung Perugino begünstigte. Signorelli war seiner Erinnerung gegenwärtig als der Schöpfer eines glänzenden Frescogemäldes in der Sistinischen Capelle. Pinturicchios letztes und bestes Werk in Santa Maria del Popolo berechtigte ihn, als ein Schüler Peruginos und ein Schützling der Roveres berücksichtigt zu werden. Caporali, Bramantino, Cesariano, Peruzzi und Sodoma konnten alle wegen ihrer Verbindungen zu Mailand und Siena auf Beförderung rechnen. Der Venezianer Lotto bahnte den Weg für Sebastian del Piombo und Tizian. Im Herbst des Jahres 1508 oder im Frühling des Jahres 1509 waren die meisten der genannten Künstler im Vatican beschäftigt, Sodoma in der Camera della Segnatura und Andere in den anstossenden Räumen. Ein starkes Hülfscorps von Florentinern, Granacci, Bugiardini, L'Indaco, Agnolo di Donnino und Aristotile da San Gallo waren Gehülfen Michelangelos in der Sistina. Der Vatican bildete einen Mittelpunkt, wo Florentiner

und Umbrier, Sienesen und Venezianer zusammen in die Schranken traten. Ihr Hauptquartier war der Borgo Vecchio, eine der Hauptstrassen, die von den Tiberbrücken nach St. Peter führen.*

In bequemer Entfernung vom Belvedere, wo Bramante seine Freunde beherbergte, konnte sich die Colonie italienischer Künstler in die Gallerien zerstreuen, welche Julius II. gebildet hatte, und wer von ihnen die Fresken Masaccios und Filippinos und die Cartons Lionardos und Michelangelos in Florenz studirt hatte, dem war hier Gelegenheit gegeben, die schönsten Antiken eines Museums zu studiren, welches nirgends in der Welt seines Gleichen hatte.

Es ist kaum möglich, den Einfluss zu überschätzen, welchen diese Werke auf die Entfaltung des raphaelischen Stiles gehabt haben. Ganz wie ein eifriger Student schloss er sich seinen Kameraden an, welche voll Verehrung für den Genius der Alten jeden Bau und jede Statue oder jedes Trümmerstück zum Ziel einer Wallfahrt machten. Nach den Ueberresten, welche blossgelegt waren, konnte man sich die Grösse und Wichtigkeit dessen vorstellen, was noch verborgen war, und die fleissige Verwendung des Gefundenen beweist, wie fortwährend neue Entdeckungen gemacht und alte Eindrücke erneuert wurden. Auch kam Raphael nicht unvorbereitet für diese Dinge nach Rom. Die Richtung seines Studiums war zu Florenz zum Theil dieselbe gewesen, mit dem Unterschiede, dass die toscanische Hauptstadt ihm auf diesem Gebiete wenig mehr als die zahlreichen und geschickten Studien Domenico Ghirlandajos bot, während Rom ihm eine reichere Auswahl von Originalen zu sehen und zu verarbeiten gab.

In Ansehung der Kunst war für den jugendlichen Umbrier Alles neu, was alt und classisch in Form und Geschmack war. Die Maler dagegen, mit denen er in denselben Räumen oder auf dem Wege zu ihrem Tagewerk zusammentraf, waren meistens alte Bekannte. Von Perugia her war er mit Perugino und Pinturicchio vertraut. Sodoma und Peruzzi konnten ihm seit seinem Aufenthalte in Siena nicht fremd sein. Bramantino, Caporali und Cesariano begrüsste er

* Die Meisten von ihnen wohnten im Palast von San Clemente, welcher seit 1503 durch den Tod des Cardinals Domenico della Rovere frei geworden war.

als Schüler Bramantes. Michelangelo, sein Abgott in Florenz, blieb derselbe in Rom, während Granacci, Bugiardini und Aristotile ihn an die vertraulichen Zusammenkünfte vergangener Tage im Atelier des Baccio d'Agnolo erinnern mussten.

Julius II., zu dem alle diese Künstler als zu ihrem Gönner und Beschützer aufblickten, hatte verschiedene Beziehungen zu Raphaels Heimath. Einer seiner nächsten Verwandten war gerade damals in der Regierung des Herzogthums gefolgt und der Papst hatte die Hauptstadt Francesco Marias im Laufe seiner Feldzüge zweimal besucht. In den Gemächern des Palastes zu Urbino oder in denen des Vaticans mochte er durch seine Schwester Johanna oder ihren Neffen, den Herzog, von Raphaels Kunstfertigkeit gehört haben. Nichts scheint natürlicher, als dass Francesco Maria bei seiner Rückkehr von Fossombrone oder Urbino, wo er bei dem Tode Guidubaldos gegenwärtig gewesen und die Huldigung seines Volkes entgegen genommen hatte, der Meisterwerke gedachte, welche Raphael ausgeführt, und der Briefe, welche er selbst geschrieben hatte. In einem dieser Briefe hatte er sich ganz kürzlich noch für ihn bei Soderini, dem Haupte des florentinischen Staates, verwandt. Wenn er also Raphael der Gönnerschaft Soderinis würdig erachtete, konnte er ihn der des Papstes nicht für unwürdig halten. Als die Frage an Julius II. herantrat, musste dessen erster Gedanke sein, Bramante um Rath zu fragen. Dieser verwandte sich, wie uns bekannt ist, mit Wärme für Raphaels Berufung*, und wenn zu diesen von uns vorausgesetzten Einflüssen noch die Empfehlung Michelangelos hinzukam, so konnte die Entscheidung nicht zweifelhaft sein.

Raphael wurde nach Rom berufen. Die Geschichte berichtet unglücklicher Weise weder wie noch wann er dahin kam.

Wir sahen, dass er im April 1508 noch in Florenz thätig war. Nach einem Briefe, welcher zuerst von Malvasia veröffentlicht ist, lebte er im Herbst desselben Jahres in Rom. Wir haben aber Grund zu glauben, dass dieser Brief, wenn nicht ganz apokryph, doch wenigstens im Datum geändert ist. Es wird darin angenommen, dass Raphael am 5. September 1508 an Francia in Bologna schreibt

* Vasari VIII, p. 13.

und ihm das Leben schildert, das er in Rom führte. Er sagt, dass er Francias Portrait erhalten habe, aber bedaure, dass er sein eigenes ihm nicht senden könne. Unaufhörliche Beschäftigung, fügt er hinzu, verhindere ihn dieser Pflicht nachzukommen, und er halte es für das Beste, nicht seinen Gehülfen die Arbeit zu überlassen, welche recht eigentlich von ihm selbst ausgehen sollte. Dann erwähnt er die Wünsche des päpstlichen Datarius und des Cardinals Riario, in den Besitz der Madonna zu gelangen, welche ihnen Francia zu senden versprochen habe.*

Eine merkwürdige Eigenthümlichkeit dieses Schreibens ist, dass Stil und Ausdruck darin nicht dieselben sind wie in Raphaels Brief an Ciarla, und die Unterschrift ist verschieden von der sonst bei Raphael gebräuchlichen. Dies kann jedoch auch durch moderne Interpolationen oder die Zuziehung eines Amanuensis veranlasst sein, und es ist wichtiger, die Folgerungen zu betonen, welche wir aus dem Inhalte ziehen müssen. Demnach müssten wir annehmen, dass Raphael kurze Zeit, nachdem er von Florenz an seinen Oheim geschrieben hatte, nach Rom berufen wurde und dort sogleich die Gunst zweier mächtiger Prälaten gewann. Die Veränderung in seiner Lebensstellung wäre ebenso schnell wie gross gewesen, denn innerhalb fünf Monate wäre er von einer Hauptstadt zur andern übergesiedelt und hätte eine umfangreiche Thätigkeit erlangt, welche ihn nöthigte, zahlreiche Gehülfen anzuwerben.

Ohne Zweifel gehörte Cardinal Riario i. J. 1508 dem heiligen Collegium an, welchem ein Datarius beigegeben war. Allein wir suchen in jener Zeit vergeblich nach einer Spur von einer Ver-

* Dieser Brief (in Malvasias Felsina Pittrice I, p. 45) erhält eine Bestätigung durch die Thatsache, dass Vasari (VI, p. 12) sagt, Francia und Raphael hätten Briefe gewechselt, und an anderer Stelle (pag. 6) hinzufügt, dass Francia eine Judith gemalt habe; dabei bleiben jedoch andere Puncte unberührt und besonders die Frage nach dem Datum. Wir haben (I, p. 265. 280) angenommen, dass der Brief echt sei, eine nähere Untersuchung hat uns jedoch dahin geführt, die Richtigkeit des Datums zu bezweifeln. Vasari spricht von dem Briefwechsel der beiden Meister in einer späteren Zeit, als Raphael die h. Cäcilie von Bologna malte (VI, 12). Minghetti (in der Nuova Antologia 1883) bemerkt, dass „der Stil des Schreibens Zweifel erregt.“ Vielleicht ist der Brief echt, aber nicht zu der Zeit geschrieben, welche Malvasia angiebt. S. Cap. VI.

bindung zwischen dem Datarius Gasparo Torella oder dem Cardinal Riario und Raphael.* Auch ist es nicht wahrscheinlich, dass in einer so kurzen Zeit, wie zwischen dem Brief an Ciarla und der angeblichen Absendung des zweiten Schreibens an Francia lag, die Thätigkeit des Meisters schon eine dauernde Gestalt gewonnen haben sollte. Wir sind also zu dem Schlusse genöthigt, dass Raphael entweder nicht in den von Malvasia mitgetheilten Ausdrücken an Francia geschrieben hat, oder dass er den Brief zu einer späteren Zeit schrieb; wir müssen uns daher auf andere Anhaltspunkte verlassen, wenn wir die Zeit, in welcher Raphael nach Rom kam, mit Wahrscheinlichkeit bestimmen wollen.

Julius II. hat von den oberen Räumen des vaticanischen Palastes Besitz ergriffen am Tage seiner Krönung, das ist am 26. November 1507. Wir haben das Zeugniss seines Ceremonienmeisters dafür, dass er einen Widerwillen gegen die Zimmer hegte, welche Alexander VI. im ersten Stock bewohnt hatte, und vor der Nothwendigkeit schauderte, das Bildniss seines Vorgängers zu jeder Stunde des Tages sehen zu müssen.† Unmittelbar neben den von ihm bezogenen Gemächern lag der Saal, welcher jetzt Camera dell' Incendio genannt wird, daneben die später sogenannte Camera della Segnatura und neben dieser wieder die Camera della Eliodoro, letztere führte nach dem Banketsaal, jetzt Sala di Costantino. Diese Flucht von Zimmern war von Papst Nicolaus V.

* Passavant (Raphael I, S. 141, Anm.) nimmt an, dass dieser Datarius Baldassare Turini ist. Wenn er recht vermuthet, so kann der Brief nicht i. J. 1508 geschrieben sein, denn Turini bekleidete dies Amt erst unter Leo X. S. De Grassis Diarium III, p. 153. 484; Morini, Dizionario Erud. Stor. Eccl. XIX, p. 132—3 und Gaetano Marini, degli archiatri Pontefici I, p. 257. — Ferner erwähnt Vasari den Namen des Raphael Riario, Cardinal von San Giorgio, nur in Verbindung mit der Messe von Bolsena, welche nicht vor 1512 ausgeführt ist. In diesem Gemälde soll Raphael (Vasari VIII p. 25) Riarios Portrait angebracht haben. Es kann sein, dass zu derselben Zeit, wie Passavant vermuthet (Deutsche Ausgabe I, p. 174), die Madonna von Loretto ausgeführt wurde, aber wir haben keine Gewähr für die Annahme, dass Cardinal Riario dieses Gemälde bestellt hat. In der zweiten Ausgabe Passavants (I, p. 143) wird allerdings behauptet, was in der ersten nur vermuthet ist, aber die Beweise sind nicht gegeben und lassen sich auch nicht auffinden.

† Paris de Grassis, Diarium.

erbaut worden, welcher sein Wappenschild an einem der Deckengewölbe hinterliess.* Viele Wände waren schon von bekannten Künstlern ausgemalt und als Julius II. bemerkte, dass die Decoration nur theilweise durchgeführt war, musste sein erster Gedanke sein, die Vollendung anzuordnen. Keines von den Documenten, welche sich auf diese Arbeit beziehen, giebt eine Bestimmung für den Raum, in welchem sie Statt fand. Wir finden fortwährend Anspielungen auf die oberen Zimmer des Vaticans, aber nirgends etwas Genaueres, abgesehen von den Namen gewisser Maler und der Auszahlung ihres Lohnes. Ueber einen Monat später, als Raphael seinen Brief an Francia geschrieben haben soll, verbürgte sich Sigismund Chigi bei Julius II. dafür, dass „Sodoma in den oberen Räumen des Vaticans so viel malen würde, als später auf den Preis von 50 Ducaten geschätzt werden würde“ † und sowohl der Stil der Malerei als das Zeugniss Vasaris beweisen, dass Sodoma nirgends anders gearbeitet hat als in der Camera della Segnatura.‡ Die Camera della Segnatura ist aber auch der Ort, wo Raphael zuerst in Rom zu malen begann, und wir können nicht annehmen, dass er dorthin gekommen ist, bevor Sodoma gegangen war. Letzterer war in diesem Zimmer so fleissig, dass die Decke schon ganz oder theilweise vollendet war, ehe Raphael den Raum betrat. Wie lange Zeit er gebraucht hat, um seine Aufgabe zu vollenden, ist nicht angegeben, von Raphael aber wird berichtet, dass er die runden und viereckigen Bilder wegräumte, welche sein Kunstgenosse beendet hatte.§ Die einzigen Ueberreste von der ersten Decoration sind das Octogon in der Mitte und acht kleine Gemälde mit der umrahmenden Verzierung.

Das Octogon, welches als eine Oeffnung gedacht ist, durch die man den Himmel sieht, wird zum Theil von Kindern eingenommen, welche das päpstliche Wappen tragen. Die kleinen Bilder, welche zwischen den runden und viereckigen Gemälden Raphaels vertheilt sind, stellen einen zur Armee redenden Kaiser, einen Reiterangriff,

* Müntz, Raphael p. 317.

† Das Actenstück ist abgedruckt bei Müntz, Raphael p. 319, und bei C. Cugnoni, Agostino Chigi p. 82.

‡ Vgl. unten und Vasari XI, p. 147.

§ Vasari VIII, p. 16. IX, p. 147.

einen von einer Victoria bekränzten Feldherrn und ein Opfer dar, — alles in Gestalt und Färbung antiker Reliefs. Darunter sehen wir Illustrationen zu Anakreon auf goldenem Grunde: Cupido vergilt die Gastfreundschaft mit einem Pfeilschuss, Venus auf einem Lager lässt ihren Schleier vom Winde blähen, Vulkan schmiedet den Schild des Mars und Satyrn stören den Schlummer Antiopes.

Wir hören, dass Sodoma Alles, was von diesen Bildern erhalten ist, sowie das, was später fortgeräumt wurde, entworfen, gezeichnet und ausgeführt hat, bevor Raphael einen Strich in der Camera della Segnatura gezeichnet hat. Wir müssen aber wiederum bemerken, dass eben diese Camera der Schauplatz von Raphaels ersten Arbeiten war, und wenn Sodoma drei Monate darauf verwendete, um seinen Antheil an der Aufgabe auszuführen, so kann Raphael kaum vor dem Anfange des Jahres 1509 dort zu malen begonnen haben. Wir können uns also der Folgerung nicht entziehen, dass des Papstes ursprüngliche Absicht i. J. 1508 war, mit der Ausschmückung der vaticanischen Zimmer ohne Raphaels Hülfe vorzugehen. Und diese Ansicht wird bestätigt durch die Urkunden, welche zeigen, dass Sodoma nur einer unter einer Schaar von Malern war, zu welcher Raphael nicht gehörte, einer Schaar, welche täglich im Vatican zusammenkam und häufig die Gastfreundschaft Bramantes genoss, ehe Raphael nach Rom kam.*

In den päpstlichen Rechnungen, welche uns noch zugänglich sind, haben sich die Namen verschiedener Personen gefunden, die der Kunstgeschichte neu waren. Giovanni Ruysch und Michael del Becca erscheinen in erster Reihe unter einer Anzahl Fremder, die im Winter 1508 oder im Frühling 1509 im Vatican beschäftigt waren.† Sodomas Namen finden wir in engster Verbindung mit

* In den Berichten über die Zusammenkünfte der Künstler in Bramantes Hause i. J. 1508 wird Raphaels Name nicht erwähnt. S. Vasari XIII, p. 73 und Temanza, Sansovino.

† Die VIIII Martij 1509: Magr laurentius lottus de trivisio pictor confessus est cū effectu recepisse ꝑ manus dñi hier. fran. ḋ senis fabricar. computiste ducs de carnis X pro ducs monete veteris centum. q sunt ad bonū computū laborerij picturar. faciendar. in Cameris supioribs pp prope librariam superiorem de qbs qtat. in forma q et pert q. in palatio in Cam. Rsmi Thesaurarij pūtibs. magro

denen Bramantinos und Lottos. Die meisten der in den Rechnungen erwähnten Zahlungen erfolgen für Arbeiten in „den oberen Zimmern des Vaticans", von denen Albertini im J. 1509 berichtet, dass sie gerade damals durch die vereinten Anstrengungen verschiedener Künstler wieder hergestellt waren.*

Juliano del Toccio et bernardo Silvestri d̃ Florentia scarpellino in Urbe. —

Die übrigen Documente, welche vom 13. October 1508 bis 23. Januar 1509 datiren, betreffen (ausser anderen geringeren) folgende Künstler:

Michele de becha s. del becca pittore imolese
Ambrogio di Benedetto, fiesolano scultore scarp.
Benedetto gozuti rom. scultᵉ scarp.
Girolamo del bene scultᵉ scarp.
Gio. Antº de bazi da Vercelli (il Sodoma), pittᵉ
Giovanni Ruisch pittᵉ
Bartolomeo Suardi alias Bramantino milanese pittᵉ.
Giuliano da Sangallo architº

13 Ottobre 1508: Il magnifico Sigismondo Chigi fa sicurtà per Gio. Antonio de Bazi da Vercelli (il Sodoma) a cui è commesso di fare alcune pitture nelle camere superiori del pontefice nel palazzo Vaticano.

14 Ottobre 1508 Maestro Giov. Ruisch fa ricevuta di 50 ducati a buon conto di pitture nel Vaticano.

4 Decembre 1508 Michel del Becca d'Imola fa ricevuta di due cento ducati a buon conto di pitture nel Vaticano e nella rocca di Ostia e fa ricevuta d'altri 200 ducati per lo stesso oggetto il 13 di Marzo del 1509.

4 Decembre 1508 Maestro Bartolomeo Suardi da Milano dº Bramantino fa ricevuta di ducati cento trenta a buon conto delle pitture da farsi nel Vaticano.

4 Decembre 1508 Mº Giuliano da San Gallo architetto fa sicurtà per m̃ro Antonio Bartolomeo da Firenze Maestro di legname.

9 Marzo 1509 mº Giuliano del Toccio fiorentino e mº Girolamo dº Fracasso scarpellini ricevono il primo ducati dugento sedici, l'altro cento per lavori fatti nel palazzo vaticano. Il Fracasso fa ricevuta d'altri 100 il 3 Decemb. 1509.

4 Decembre 1509 mº Raffaele di Tommaso de' ciani da Fiesole scarpellino fa ricevuta di ducati cinquanta a buon conto di due pilastri fatti nel Vaticano.

30 Novemb. 1509 mº Ambrogio Badisti dº Cuvula da Fiesole, scultore riceve ducati settantacinque a buon conto di tre pilastri da farsi nel Vaticano.

30 Novemb. 1509 mº Benedetto Gozuti romano del rione Pigna scultore riceve cento ducati a buon conto di quattro pilastri da fare nel Vaticano.

30 Novembre 1509 mº Paolo di Pietro da Pesaro maestro di legname riceve 60 ducati a buon conto di lavoro fatto sull' altare principale e nel palco di s. Mª maggiorre e ducati dugento a buon conto di lavori da fare in s. Giovanni in fonte (Battistero lateranense).

[Auszüge aus dem Codex Corsinianus no. 2315 von Francesco Cerroti, bibliotecario 20. April 1883.]

* De Mirabilibus III.

Weder die Urkunden noch das Buch Albertinis enthalten eine einzige Erwähnung Raphaels. Wir müssen deshalb annehmen, dass Julius II. die Räume des Vaticans zu Anfang des Jahres 1509 besuchte und, da er sah, dass Sodomas Decorationen nicht so gut waren, wie sie sein sollten, anordnete, dass sie entfernt würden.

Inzwischen war Raphael durch Michelangelo, Bramante und vielleicht auch durch Francesco Maria von Urbino dem Papste bekannt geworden. Man liess ihn zu Anfang des Jahres 1509 nach Rom kommen und der Papst verlangte, dass der grössere Theil von Sodomas Gemälden durch seinen Nachfolger entfernt werde. Raphael gehorchte und Julius II. gewann schon durch seine ersten Proben an der Decke die Ueberzeugung, dass er sich der Dienste eines ausgezeichneten Meisters versichert hatte, und dies führte ohne Zweifel zu der nachfolgenden Entlassung Peruginos, Peruzzis, Lottos und Bramantinos, welche sich bei der Abreise Sodomas vielleicht nicht hatten träumen lassen, dass derselben ihre eigene so bald folgen sollte.

Die Fresken der Camera della Segnatura sind uns bekannt unter den Namen der ‚Disputa', der ‚Schule von Athen', des ‚Parnass' und der ‚Jurisprudenz'. Sie sind die berühmtesten von Raphaels Werken.* Durch eine feinsinnige Gedankenverbindung mit ihnen verknüpft sind die Allegorien der Theologie, der Philosophie, der Poesie und der Justiz in Rundbildern am Deckengewölbe.† Diesen untergeordnet sind wiederum viereckige Bilder über den Gewölbezwickeln mit dem Sündenfall, dem Urtheil Salomos, der Schöpfung der Planeten und Apollo mit Marsyas.‡

Mehr als drei Jahrhunderte sind verflossen, seit Vasari diese Darstellungen beschrieben hat. Mannichfache Hypothesen sind

* Die Disputa befindet sich gegenüber der Thür, die sich nach der Stanza dell' Eliodoro öffnet, die Schule von Athen auf der anderen Seite des Saales, der Parnass und die Jurisprudenz rechts und links über den Fenstern.

† Die Theologie über der Disputa, die Philosophie über der Schule von Athen, die Poesie und die Justiz über dem Parnass und der Jurisprudenz.

‡ Der Sündenfall zwischen Justiz und Theologie, das Urtheil Salomos zwischen Justiz und Philosophie, die Schöpfung der Welten zwischen Philosophie und Poesie und Apollo und Marsyas zwischen Poesie und Theologie.

aufgestellt, um zu erklären, wie Raphael zu der classischen Bildung gekommen ist, welche sie bekunden. Allein man hat wenig mehr herausgebracht, als dass die Gemälde, welche diese Wände schmücken, die geläufigen Ideen der Zeit verkörpern, in welcher sie entstanden sind. Von den Platonikern der damals herrschenden Schule oder von Theologen humanistischer Färbung, deren es zu der Zeit viele in Rom gab, kann Raphael manchen werthvollen Wink erhalten haben.* Für den, der die ‚Weisen und Kriegshelden' in den Palästen zu Urbino und Perugia gesehen, sowie die ‚Planeten' und ‚Sibyllen' in der Halle des Cambio, mochte es leicht erscheinen, den Gedanken Julius des Zweiten Gestalt zu verleihen, und der Meister, welcher in Florenz mit Taddeo Taddei bekannt gewesen war, musste von selbst darauf kommen, die Humanisten des Vaticans zu Rathe zu ziehen. Wir brauchen nicht zu denken, dass er selbst gelehrte Studien gemacht hat. Dagegen musste er sich desto mehr angezogen fühlen durch die antiken Sculpturen, von denen er so viele glänzende Proben vor seiner Thüre fand. Es ist vor Allem klar, dass die classischen Bildwerke jetzt seine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Gerade der eigenthümliche Charakter der Gestalten, welche er an der Wölbung der Camera della Segnatura auszuführen hatte, nöthigte ihn zu einem Studium in dieser Richtung, und wenn er auch noch so vertraut war mit den Allegorien Giottos zu Assisi und Lorenzettis zu Siena, so musste er doch fühlen, welchen Werth bei der Schöpfung solcher Idealgestalten wie der Poesie und Philosophie es für ihn haben musste, auf die Antike zurückzugehen. Als er aber daran ging, die erläuternden Darstellungen für die Poesie und Philosophie unmittelbar den classischen Sagen zu entnehmen, musste sich ihm die Sculptur der Alten nothwendig aufdrängen. Die Energie, mit der er sich in dieses Studium vertiefte, macht sich in seinen Werken deutlich fühlbar und die Geschmeidigkeit seines Wesens war so gross, dass der Einfluss der antiken Vorbilder,

* Wenn Aretino späterhin Dolce veranlasste zu behaupten, dass Raphael niemals Etwas ausgeführt hätte, das er ihm nicht vorher unterbreitet hätte, so müssen wir diesen Anspruch ohne Bedenken zurückweisen. S. Dolce, Dialogo della Pittura, Milano 1863, p. 8.

wie sie jetzt neben die Natur und die Florentiner traten, unmittelbare Veranlassung zu der Entwickelung neuer Formen gab, welche sich mit den auf einem engeren Gebiete der Erfahrung bisher erwachsenen vermischten und sie theilweise verdrängten. Wenn wir das Verhältniss der neuen und alten Elemente in den Gemälden der ersten Camera vergleichen, können wir gleichsam durch eine anatomische Zergliederung die Reihenfolge von Raphaels Arbeiten feststellen und wir gelangen auf diesem Wege zu der Entdeckung, dass die Chronologie der Ausführung eine ganz andere ist als wir nach den Gegenständen vermuthen würden. Es wäre logisch richtig, wenn wir von dem grossen Bilde der ‚Disputa' aufstiegen zu der allegorischen Gestalt der Theologie und dann eine weitere Erläuterung des Gedankens in der Darstellung des Sündenfalls fänden, und ebenso kämen wir von der ‚Schule von Athen' zu dem allegorischen Bilde der Philosophie und der ‚Schöpfung der Planeten'.* In Wirklichkeit aber wurde die Decke vor den Wänden gemalt. Raphael begann mit den oblongen Bildern der Decke, dann malte er die Rundbilder, dann erst die Disputa, die Schule von Athen, den Parnass und die Jurisprudenz. Sein Probestück war die ‚Schöpfung der Himmelskörper', darnach kam das Urtheil Salomos, dann der Sündenfall und Apollo mit Marsyas. — In den Allegorien begegnen wir Anklängen an verschiedene Perioden. Die Theologie erinnert uns an die peruginer und florentiner Zeit, die Poesie an Perugia, Michelangelo und die Antike, die Justiz ist umbrisch, die Philosophie classisch. Wir müssen auf die Zeichnungen zurückgehen, welche diesen Fresken zu Grunde liegen, um zu erkennen, wie eng verknüpft sie nach der Zeit ihrer Entstehung sind, und hierdurch gelangen wir zu der Ueberzeugung, dass Raphael, bevor er ein einzelnes Gemälde an der Wand ausführte, die Vertheilung und Anordnung aller der Darstellungen festgesetzt hatte, welche in dem Saale Platz gefunden haben.

Springer hat treffend bemerkt, dass der ‚Sündenfall' in

* Passavant, Raphael I, S. 134, nimmt an, dass die Deckenfresken in der Camera della Segnatura nach der Vollendung der Disputa gemalt seien; wir können ihm jedoch hierin nicht beistimmen, da uns der künstlerische Charakter der Disputa gereifter erscheint als der in den Deckenbildern.

künstlerischem Sinne auf die Erlösung hinweist, welche in der Disputa behandelt ist, der Triumph Apollos ist eine angemessene Huldigung für die Poesie und die Justiz wird durch das ‚Urtheil Salomos' verherrlicht; nur die Wahrheiten der Philosophie finden sich mangelhaft ausgedrückt durch ein weibliches Wesen, das sich über einen Himmelsglobus beugt.* Die Schwierigkeit, für den letzten Grund der Dinge eine malerische Einkleidung zu finden, scheint für den Künstler unüberwindlich gewesen zu sein. Er bildete einfach eine Frau, welche die Planeten in die Mitte einer Kugel setzte, deren Umkreis die Sterne und die Zeichen des Thierkreises enthält. In der ganzen Erscheinung eine heidnische Göttin, bückt sich diese Frau über das durchsichtige Rund, auf dem sie die eine von ihren Händen ruhen lässt. Während Gewand und Gürtel im Winde flattern, sieht sie, wie die Erde sich im Mittelpunkte der krystallenen Kugel dreht, durch welche Kleid und Fuss sichtbar sind. Blick und Geberde zeigen Ueberraschung an. Zwei Knaben zu ihrer Seite erheben sich auf ihren Schwingen von den Wölkchen und lächeln einander an, während sie die Bücher alter Weisheit tragen. Wenn die Anmuth und das massvolle Spiel von Licht und Schatten uns hier an die spätere Entfaltung des raphaelischen Stils erinnern, so führt uns die gezierte Bewegung bei den Kindern in frühere Zeiten zurück nach Perugia. Allein Raphael hatte seitdem die Denkmäler Roms gesehen, er hatte die Wirkung des Schmuckes kennen gelernt, welcher die Nischen der frühesten Kirchen füllte, und er ahmte in Farben die Mosaikwürfel der alten Basiliken nach.

Die flüchtige Skizze eines Mädchens auf einem Blatte der Albertina zu Wien zeigt uns, wie Raphael an der ‚Astrologie' arbeitete, welche der erste Gegenstand war, der seinen Pinsel im Vatican beschäftigte.† Auf der Rückseite des Blattes zeichnete er die knieende Mutter aus dem ‚Urtheil Salomos'. Beweis genug, wenn es dessen noch bedürfte, dass die beiden Gemälde zu gleicher

* Springer, Raffael und Michelangelo S. 153.

† Wien, Albertina, Federzeichnung zur Astrologie nebst einem besondern Studium zur linken Hand. Passavant no. 205. Ueber die Zeichnung auf der Rückseite s. unten und Passavant no 172.

Zeit entworfen sind. Ferner bildet die Figur eines Kriegers auf demselben Blatte den Entwurf zu dem Henker in dem ‚Urtheil' und ebenso zu einem der Krieger in dem Kupferstiche Marc Antons, welcher den bethlehemitischen Kindermord darstellt, und man hat in diesem Zusammentreffen ein beredtes Zeugniss gefunden für den Reichthum der raphaelischen Phantasie, in welcher derselbe Blitz, der den einen Gegenstand erhellt, zugleich ein schnelles Licht auf die Composition eines zweiten wirft.* Solche Gedankenblitze begegnen uns merkwürdig häufig in Raphaels Werken. In dem bethlehemitischen Kindermord vereinigt er das, was er aus seinem Urtheil Salomos herübergenommen, mit Studien nach Signorelli aus dem Venezianischen Skizzenbuch und Erinnerungen an Giotto in Assisi, Duccio in Siena und Domenico Ghirlandajo in Santa Maria Novella zu Florenz, — und doch unterscheiden sich die Skizzen zu Wien und Oxford, in welchen die ersten Gedanken für das Urtheil Salomos aufgezeichnet sind, wie richtig bemerkt ist, beide in wesentlichen Zügen von dem Fresco in der Camera della Segnatura, denn hier ist der König ein ruhiger alter Mann, während er dort nach Antlitz und Bewegung jugendlich erscheint. Salomo sitzt zur Rechten im Profil nach links gewandt auf seinem Thron und richtet seine Blicke auf den Henker, der dem Beschauer den Rücken zukehrt und das Kind bei den Fersen hält. Die wahre Mutter wirft sich vorwärts, um den Streich aufzuhalten, die falsche kniet am Fusse des Thrones und zeigt mit beiden Händen auf den Leichnam, welcher auf dem Boden liegt. Die Gesetze der Composition, die Vertheilung von Licht und Schatten sowie der Gegensatz in Bewegung und Ausdruck sind tadellos durchgeführt, wenn auch das Fresco vielleicht weniger energisch und natürlich erscheint als die Skizzen, aus denen es hervorgegangen ist.

In der Wiener Zeichnung sehen wir den Henker mit Gesicht und Brust nach vorn gewandt; zu Oxford erscheint er im Profil, während der König ebenso viel Antheil zeigt wie die wahre Mutter, die ihr Kind zu retten eilt. Die starke Leidenschaft und die gewaltsame Bewegung, welche alle Figuren der Skizzen auszeich-

* S. A. Springer, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. p. 212.

net, ist im Frescogemälde in den Grenzen einer wohlerwogenen Mässigung gehalten.* Die Skizzen sind nach dem Modell gezeichnet. Im Frescogemälde erkennen wir eine Menge Erinnerungen an die Antike, an Lionardo und Signorelli. Die Gestalt des Henkers, welcher zur Linken stehend dem Beschauer den Rücken kehrt, während sein Kopf nach links gewandt ist, scheint von einem der Pferdebändiger auf Montecavallo hergenommen, dem grossen classischen Vorbild, welches Raphael später zu einer ähnlichen Figur im Spasimo di Sicilia begeisterte. Dieselbe Figur findet sich jedoch zugleich mit der Mutter, die ihr Kind beschützt, in Signorellis „Kindermord" zu Arcevia, und noch früher als Signorelli und Raphael hatte Lionardo Gestalt und Bewegung der römischen Statue in dem Kampf um die Fahne zu Florenz zur Anwendung gebracht.†

Auf einer Federzeichnung des Louvre finden wir sechs Umrisse eines nackten Mannes, alle ausser einem in der Stellung des Adam in dem Sündenfall der Camera della Segnatura. Die kühne rasche Ausführung der Zeichnung ist um so merkwürdiger, als sie das Studium nach der Natur mit dem des Torso vom Belvedere vereinigt. Raphael nahm von dem Torso die Drehung des Körpers und das Muskelspiel, welche ihn auszeichnen, und bewahrte zu gleicher Zeit eine Erinnerung an die grossen nackten Gestalten, die Michelangelo mit so viel Kunst und Kraft für den Carton der Badenden entworfen hat. Die Lage der Beine ist bei jeder Figur verschieden, im Fresco aber sehen wir den endgültigen Entwurf des Meisters.

* Wien, Albertina, Federzeichnung: hoch $10^1/_2$", breit $11^1/_6$", aus den Sammlungen Crozat und Ligne. Links der nackte Krieger, von vorn gesehen, beinahe in derselben Stellung wie der auf der linken Seite des bethlehemitischen Kindermords von Marc Anton; rechts auf dem oberen Theil des Blattes der Torso eines Kriegers, unter dem die knieende Mutter aus dem ‚Urtheil Salomos' — Oxford no. 75, Silberstiftzeichnung hoch 4", breit $5^3/_8$".

† Grimm (Jahrbücher der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen 1882, III) hat die Aehnlichkeit der Figur des Frescos mit dem Rossebändiger bemerkt. Herr H. Wallis hat uns die Uebereinstimmung der Gruppen des Frescos mit denen in Signorellis Predella zu Arcevia nachgewiesen. In Lionardos Schlacht von Anghiari ist die Figur umgekehrt und stellt einen Krieger dar, welcher ein Pferd erbeutet.

Adam sitzt auf der Bank neben dem Baume. Die Schlange windet sich um den Stamm, und ihr Haupt, welches das einer Frau ist, erscheint zwischen den Zweigen und belauert den ersten Menschen, wie er die Hand nach der Feige ausstreckt, die Eva ihm darreicht. Die Gestalt Adams ist nicht weniger vollkommen, nicht weniger ideal als die der Eva', deren Leib und Glieder die Anmuth einer Aphrodite zeigen. Das Antlitz aber, das sie dem Gefährten zuwendet und die Verkürzung desselben, indem sie niederblickt, erinnern an des Künstlers umbrische und florentinische Zeit, insbesondere an die H. Katharina der National-Gallerie in London. Dieser Evakopf im Fresco ist derselbe, welchen Raphael für die allegorische Gestalt der Poesie bestimmt hatte, bevor er ihm seine jetzige classische Gestalt gab.*

Für die Composition des Bildes, welches Apollo und Marsyas darstellt, war es unvermeidlich auf die Antike zurückzugehen, und Raphael hat bewiesen, dass er dies mit vollkommener Sicherheit des Erfolges zu thun verstand. In der Mitte des Gemäldes hält ein Hirte einen Lorbeerkranz über das Haupt des Gottes, welcher zur Linken mit der Lyra in den Händen sitzt. Seine Rechte in befehlender Haltung erhebend, giebt er einem andern Hirten ein Zeichen, welcher das Messer zum Schinden bereit hält. Marsyas ist mit den Armen an einen Baum gebunden und berührt den Grund nur mit den Zehen. Seine Gestalt gleicht durchaus der des antiken Marsyas, von dem noch verschiedene Exemplare erhalten sind. Die Zeichnung des Leibes und der Beine im Venezianischen Skizzenbuch und die Copie, welche von der Statue für das Fresco gemacht ist, sind von entgegengesetzten Seiten genommen. Das zu Grunde liegende Original ist wahrscheinlich die Marmorstatue in den Uffizien, die einst der Sammlung Capranica in Rom angehörte.† Raphael hat jedoch bei seiner Nachbildung auch ähnliche

* Dies beweist die Originalzeichnung für die Poesie in Windsor.

† Uffizj no. 155; vergl. Gotti, Gallerie di Firenze p. 76. 306, welcher nachweist, wie diese Statue im Jahre 1584 von Cardinal Ferdinand de' Medici aus der Sammlung Capranica erworben wurde. Sie hatte damals keine Füsse, aber es giebt andere Wiederholungen derselben, eine sehr gute im Louvre und eine andere von geringerem Werthe in Villa Albani.

Erscheinungen in der Natur zu Rathe gezogen und sein Venezianisches Skizzenbuch enthält mit einiger Abweichung die Figur des Hirten, welcher den Kranz über Apollos Haupt hält.*

Das Gesicht des Gottes mit seinen reichen Locken und die Züge des Mannes mit dem Lorbeerzweig bilden einen anmuthigen Gegensatz zu Gesicht und Zügen des Marsyas und ebenso natürlich ist die verschiedene Bildung der Körperformen. In dem durch eine Gruppe von vier Menschen wohl gefüllten Raume machte sich einige Abweichung von der Wahrheit nöthig für die Erfordernisse einer Composition, welche die Anordnung des Basreliefs erstrebt: dies zeigt sich in den gekrümmten Armen des Marsyas sowie in der gespreizten Bewegung der Beine Apollos.

Raphael war schon in Perugia und Florenz der Gewohnheit gefolgt, das Beste zu nehmen, was er in Vorbildern vergangener Zeiten finden konnte. Was er sich in dieser Weise angeeignet hatte, wurde in seinem Geiste umgearbeitet und kam sodann in einer neuen Gestalt ans Licht. Darin folgte er nur Michelangelos Beispiel, welcher die Decke der Sistinischen Capelle nach ähnlichen Grundsätzen malte.

Als er die mythologischen Bilder beendet hatte und die Allegorien neben ihnen begann, wurde sein Sinn von anderen Gedanken beherrscht. Der Maler der Madonnen musste jetzt neue Formen weiblicher Anmuth erfinden oder wenigstens solche Formen, welche von ganz anderer Empfindung erfüllt waren als die, welche seine heiligen Familien beseelt hatte, und er musste auf einen neuen Ausdruck für geflügelte Kinder denken, verschieden von dem der Engel auf seinen Heiligenbildern. Die vielseitige Gewandtheit, die reichen Hilfsquellen, über welche sein Geist verfügte, liessen ihn nie im Stich. Die Knaben, welche auf den Wolken tanzen und die Tafeln tragen, das Mädchen, welches zwischen ihnen sitzt, mit dem Buche auf ihrem Knie, bedeutsam nieder zeigend auf die himmlischen Gestalten unter ihr, haben ihren ganz eigenen Ausdruck einer ernsten und doch heiteren Stimmung. Wir nennen diese reizende Erscheinung: ‚Theologie', doch die Tafeln der Kinder

* Vgl. Bd. I, S. 230. — Die Zeichnung findet sich in der Academie zu Venedig XXVII no. 8.

sagen bestimmter: „Notitia divinarum rerum". Die Worte bezeichnen den Gedanken, welcher in dem unteren Frescogemälde ausgeführt ist, das wir herkömmlicher Weise die ‚Disputa' nennen, obwohl es schwerlich mehr ist als eine kurze Zusammenfassung der religiösen Ansichten vom römischen Standpunct im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts. In der freundlichen Neigung des Gesichtes, dessen Züge von dunkelbraunem Haar, Blättergewinden und einem im Winde flatternden Schleier so schön umrahmt werden, überrascht uns am meisten zu sehen, wie der Maler an einem florentiner Typus hängt, der fast zu gleichen Theilen an Perugino und Fra Bartolommeo erinnert. Doch Haltung und Gewandung zeigen deutlich die reine toscanische Schule.*

In einer Zeichnung der ‚Poesie' zu Windsor, welche ursprünglich nach der Natur gemacht und mit hinzugefügter Gewandung auf das Fresco übertragen ist, sehen wir den Kopf mehr zurückgelegt, die Augen niedergeschlagen mit jenem umbrischen Verkürzungseffect, welcher dem Meister von Perugino überkommen war.† In der Zwischenzeit aber, welche die Vollendung der Zeichnung von ihrer Uebertragung in das Gemälde trennt, ging mit dem ganzen Wesen Raphaels eine Veränderung vor. Er lernte die Geziertheit Peruginos verachten: die männliche Kraft, welche in ihm geschlum-

* Die Zeit ist den Farben dieses schönen Gemäldes nicht günstig gewesen; nur der Hintergrund der Wolken ist durchsichtig und leicht geblieben. Die Zeichnungen dazu sind folgende:

Oxford no. 80, Federzeichnung in Umbra, hoch 8", breit $5^7/_8$". Dies ist die flüchtige Skizze eines schönen Mädchens, welches mit geöffneter linker Hand dasitzt, während die Rechte niederwärts zeigt; das Buch liegt auf ihrem Schoosse. Im Fresco hält die linke Hand das Buch. Auf der Rückseite des Blattes ist eine ähnliche Figur von Engeln begleitet und unter ihr das Grab von den Aposteln umringt, — einer von Raphaels Gedankenblitzen.

Lille, Museum no. 692, hoch 0,235 m, breit 0,16 m, Zeichnung in Kohle oder schwarzer Kreide mit dem Wischer schattirt und mit Weiss gehöht, der Kopf in Profil zur Linken, der Körper zur Rechten gewandt.

† Windsor, Kreidezeichnung auf blau-grauem Papier, mit Weiss gehöht, doch befleckt und abgescheuert, zur Uebertragung quadrirt, hoch $13^3/_4$", breit $8^1/_2$". Der Kopf ist ein Gegenstück zu dem der H. Katharina in der National-Gallerie, doch dieser Theil der Zeichnung ist im Fresco nicht verwendet.

mert hatte, machte sich geltend. Die Frische und Reinheit der früheren Schöpfungen blieb, aber eine reifere und höhere Schönheit trat zu Tage in der Bildung des Gesichtes und dem mächtigen Zug der Knochen und Muskeln. Das Haupt der Poesie schmücken die Blätter der stolzen Lorbeerkrone, ihre Flügel sind ausgebreitet, ihr Antlitz wendet sie in entgegengesetzter Richtung mit der Drehung des Körpers. Die Zeichnung der Formen ist tadellos, das Auge dunkel und feurig. Das Gewand umschliesst mit schönem Faltenwurf den Leib und die Arme und lässt den rechten Vorderarm frei. Die Hand hält ein Buch auf eins der Kniee aufgestützt, die Füsse endlich sind anmuthig gekreuzt und die linke Hand hält eine Lyra. Die Poesie ist als eine Sibylle gedacht und die geflügelten Genien, welche zu ihren Seiten Tafeln tragen, verkünden mit den Worten Virgils, dass sie von der Gottheit begeistert ist: „Numine afflatur".* Einer von diesen Genien sitzt, der andere, auf den Wolken knieend, welche den Thron der Sibylle umgeben, zeigt die Bildung des Jesusknaben in der Madonna Esterhazy: es ist auch die Bildung des griechischen Eros. Hier wie anderswo scheint sich Raphael von classischer Kunst zu nähren. Die Maske am Arm des Thrones ist nach einer Antike gezeichnet, deren Schönheit den Meister so sehr angezogen hatte, dass er sie in einer Skizze zu Lille ganz von vorn und in Profil an jeder Seite eines liegenden Flussgottes zeichnete.†

Die ‚Justitia' schwingt das Schwert und hält eine Wage in der linken Hand. In dem Gewande und der Bewegung hat man mit Recht ein Gegenstück zu denen der Madonna del Popolo erkannt.‡ Die Tafeln, auf welchen das Motto des Bildes: „Jus suum unicuique tribuens"§ geschrieben steht, werden eine jede von zwei Genien in höchst anmuthig wechselnder Haltung getragen. Raphael hat vielleicht niemals Etwas geschaffen, das in Anordnung und Zeichnung gleich vollendet wäre, aber die Ausführung ist schwächer als bei den übrigen Figuren.

* S. Virgils Aeneide VI v. 50.

† Lille, Museum no. 735, Silberstift auf rosenfarbigem Papier, hoch 0,11 m, breit 0,17 m.

‡ Vögelin, Die Madonna von Loretto. Zürich 1870 p. 6.

§ Vgl. Peruginos Justitia im Cambio.

Die ‚Philosophie' auf der anderen Seite enthält mehr antike Elemente als die anderen Allegorien. An die schönen Vorbilder des Alterthums erinnert nicht nur die äussere Erscheinung der Diana von Ephesus, welche die Arme des Stuhles schmückt, auf welchem die Figur sitzt, sondern vor Allem die Figur selbst in dem Sternengewande und dem geblümten Mantel, mit beiden Händen die Bücher der Moral und der natürlichen Philosophie haltend, und die Knaben, welche die Tafeln tragen, auf denen geschrieben steht: „Causarum cognitio". Der Sitz, die Körperbildung, die Wendung des Hauptes und das edle Antlitz sind grossartig und von ernster Würde, und die Schöpfung dieses Werkes allein würde bekunden, dass Raphael nicht umsonst die Ueberbleibsel der classischen Kunst zu Rathe gezogen und dies allerdings nicht ohne die Führung eines Mannes gethan hatte, der in das Studium der Alten tief eingeweiht war. Wenn es wahr wäre, was Richardson glaubt, dass der Künstler sich an Ariost wandte, damit er ihm helfen solle, die Personen der Disputa zu charakterisiren, so müsste er sehr undankbar gegen die gewesen sein, welche ihm bei den Allegorien der Camera della Segnatura so wichtige Hülfe geleistet hatten.*

Es ist vielleicht wichtiger, die Gedanken zu kennen, welche Raphael bei den Entwürfen für das erste Fresco in der Camera della Segnatura verfolgte, als zu wissen, worauf der Sinn des Papstes gerichtet war, als er dem Künstler diesen Auftrag ertheilte,

* Richardson (Account of Pictures 2. ed. 1754 p. 198) sagt: „Einer meiner Freunde hat einen Originalbrief Raphaels an Ariosto in den Händen des Cavaliere Pozzo zu Rom gesehen u. s. w."

Die Gestalten der Allegorien sind nicht gut erhalten. ‚Theologie': Ueberarbeitung hat zu verschiedenen Zeiten das Bild geschädigt, besonders die Schatten im Fleisch haben ihre Durchsichtigkeit verloren. Der grüne Mantel ist sehr verdorben. Die Ausführung mag zum Theil von Gehülfen herrühren. — Die ‚Poesie' scheint ganz von Raphaels Hand. — ‚Justiz': die Gewandung ist dürftig und diese wie einige andere Theile mögen Gehülfen zuzuschreiben sein; doch findet sich auch hier Uebermalung. — ‚Philosophie': auch hier ist Manches überarbeitet. Die vier Fresken haben einen Hintergrund von Goldmosaik, die Oberfläche ist sehr rauh; die Schraffirung hat sich theils verfärbt, theils ist sie durch Uebermalung entstellt.

allein es ist nicht ohne Interesse, zu bemerken, wie Julius II. bei dem Auftrage zur Disputa daran dachte, dass der Neubau von St. Peter die grosse That seiner Regierung war, eine That, welche auf keinen Fall in einem Gemälde vergessen werden durfte, das den Inhalt der Religion in Kürze zusammenfassen sollte. Die ausserordentliche Wichtigkeit derselben tritt besonders in den Zeichnungen hervor, welche Raphael für seine Composition entwarf. Auf dem Fresco ist der Schauplatz in den Hof eines unvollendeten Gebäudes verlegt, dessen Marmorpfeiler sich kaum über die Köpfe der Menschen erheben. Eben der Altar, auf welchem das Sakrament ausgestellt ist, scheint den Marmorstein darzustellen, welchen der Papst wenige Jahre zuvor in der Tiefe der alten Basilica gelegt hatte. Rings um diesen Stein hatten Julius II. und seine Cardinäle gestanden und es war nun, als wenn das Dunkel der Grube gewichen war, und das Licht hatte plötzlich den Raum erfüllt und die Gläubigen eingeladen, hinauf zu blicken in den grenzenlosen Aether, über welchem Gottvater thronte, wo Christus erschien mit den Engeln und Cherubim und all den Geschlechtern von Heiligen und Patriarchen seit Adam. In dem Gemälde sowohl wie in den Zeichnungen, welche Raphael nach und nach dazu entwarf, war darauf hingedeutet, dass das Gebäude, so nahe auch seine Vollendung sein mochte, noch unvollständig war, und im Hintergrunde des Fresco erscheinen Arbeiter, welche Steine und Mörtel zum Bau herbeibringen.

Zu der Zeit, da Raphael die Entwürfe für die Camera della Segnatura machte, waren die mächtigen Seitenwände der neuen Kirche wahrscheinlich noch nicht zu grosser Höhe emporgestiegen; aber der Grund zu einer neuen Tribuna war von Nicolaus V. im 15. Jahrhundert gelegt und hierzu waren die Marmorblöcke bestimmt, welche Aeneas Sylvius mit den gigantischen Ruinen antiker Mauern vergleicht. Dies sind, wie man für wahrscheinlich hält, die kolossalen Umfassungsmauern, in deren Mitte Raphael die Geschlechter von Gottesgelehrten setzt, welche die Hostie anbeten oder hinauf in den Himmel blicken.* Doch Raphael

* S. Grimm, Leben Raphaels p. 354.

bekundet noch deutlicher in seinen Skizzen als in dem Fresco, dass er die unvollendete Kirche zu schildern im Sinne hatte. Die frühesten seiner Zeichnungen zeigen, was um ihn her im Werke war, als er seine Arbeit begann, und obgleich einige derselben verloren sind, geben doch die übriggebliebenen ein deutliches Bild seiner Absicht. Keine Skizze enthüllt vollständiger seine Meinung, als die Hälfte eines Entwurfs zur Disputa in der königlichen Sammlung zu Windsor: eine Versammlung von Geistlichen in einem Hofe, eine Reihe von Heiligen in der Luft, zwischen diesen wieder eine zweite Reihe mit der Jungfrau, welche sich vor der Majestät des Erlösers neigt, und Engel, welche durch die Himmelsräume fliegen. Der Hof, in welchem die Geistlichen versammelt sind, ist begrenzt von einem unvollendeten Thorweg und einfassenden Säulenhallen, auf deren nächster Spitze zwei Engel an Seilen das Wappen des Papstes halten, während eine grosse allegorische Figur, auf einer Wolke stehend, gleich dem Chor in der griechischen Tragödie den Zuschauer anzureden und nach oben zeigend zu bezeugen scheint, dass Julius den Bau der Kirche vollenden wird.* Eine andere Zeichnung zu Oxford, welche später als die zu Windsor ist, beweist, dass Raphael eine Zeitlang an eine doppelte Wolkenreihe dachte: über beiden Gottvater herniederblickend, Christus darunter segnend und die Verehrung der Jungfrau, des Täufers und anderer Heiliger entgegen nehmend und noch weiter unten Propheten und Lehrer in Nachsinnen und Unterhaltung. Es ist charakteristisch für die Schnelligkeit, mit welcher der Maler seine Absichten änderte, dass hier der Verzicht auf die Allegorie angedeutet wird: dieselbe Figur, nach oben zeigend, doch abwärts blickend, nimmt einen Sitz in den Wolken ein.†

Diese Zeichnungen enthüllen uns noch mehr von dem inneren Leben des Meisters: sie zeigen auch, welche Gedanken in seinem Geiste vorherrschend waren und welche Ueberlieferungen am mächtigsten auf ihn einwirkten, als er die ersten Entwürfe zur

* Windsor, Federzeichnung, 11″ im Geviert, mit Umbra lavirt, mit Weiss gehöht, die Hälfte der Composition darstellend.

† Oxford no. 60, hoch 9¼″, breit 15⅜″. Entworfen und schattirt mit dem Pinsel in Umbra und gehöht mit Weiss.

Disputa machte. Die Oxforder Skizze zu Gottvater, Christus und Heiligen, eine kühne wirkungsvolle Studie im Stil des Fra Bartolommeo, unterscheidet sich nur in Rücksicht auf Durcharbeitung von der Zeichnung in Windsor, wo die Absicht Raphaels mehr im Allgemeinen in hastigen doch kräftigen Zügen zu Tage tritt.

Die Figuren sind mit einem Pinsel breit angelegt, abwechselnd in Umbra und in Weiss. Das gelbliche Grau des Papiers dient in beiden Fällen dazu, die Halbtöne anzugeben. Der Engel, welcher zwischen den Reihen der Heiligen herabfliegt, erinnert an die Himmelsboten unter dem Dach der Madonna del Baldacchino, die Jungfrau, welche sich mit gekreuzten Armen neigt, Christus zu ihrer Seite segnend, die Heiligen in den Wolken und die Gottesgelehrten im Vordergrunde sind vielfach dieselben, wie sie schliesslich im Gemälde erscheinen. Aber die Skizze gewinnt, embryonisch, wie sie ist, Interesse durch die Erinnerungen, welche sie wachruft, und die Quellen, auf welche sie zurückweist. In dem Kunstcharakter des Werkes erkennen wir den Geist Fra Bartolommeos und einige der Figuren erinnern in eigenthümlicher Weise an die des grossen Dominicaners. Beide Künstler aber schöpfen aus derselben Quelle und Lionardo da Vinci ist das Vorbild, von dem sie ihre Kraft herleiten. Es scheint bisher nicht bemerkt zu sein, dass Raphael ein bestimmtes Werk Lionardos im Sinne hatte, als er die ersten Zeichnungen zur Disputa machte. Wie er die Gestalten des grossen Florentiners nachbildete und umgestaltete, ist eine seiner merkwürdigsten künstlerischen Thaten.

Das Gemälde, welches ihn begeisterte, war die Anbetung der Könige, die Lionardo für die Mönche von San Donato begonnen hatte und im Jahre 1483 liegen liess, und welche dann unvollendet in der Werkstatt des Meisters geblieben war. Ob Raphael sie im Atelier des Meisters oder im Palast des Amerigo Benci kennen lernte, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen; aber er sah das Bild irgendwo, wo er Musse hatte, den gesammten Inhalt zu bewältigen und vielleicht auch nach den meisten Figuren Zeichnungen zu machen.* Vasari nennt es mit Recht unvollendet: es

* Uffizj no. 1252, vgl. Vasari VII, p. 19.

war so wenig vollendet, dass die Darstellung nur im Umriss ausgeführt und mit Umbra schattirt ist. Was das Gemälde so merkwürdig macht, ist die vortreffliche Anordnung, die grosse Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Bewegungen und das wunderbare Geschick, die Handlung auf einen gegebenen Punkt zu concentriren. Der Brennpunkt der Composition ist die Jungfrau mit dem Christkind auf ihrem Schoosse. Diesem untergeordnet ist die Bewegung des Kindes, welches die Gabe des knieenden Königs entgegen nimmt, und weiterhin die unendlich wechselnden Gestalten in denen Ueberraschung, Neugier und Andacht der Zuschauer ausgedrückt sind.

Vor Allem fühlte sich Raphael angezogen durch die vollendete Schönheit der beiden Männer zu beiden Seiten des Vordergrundes, von denen der eine links mit der Hand am Barte in tiefen Gedanken auf den Heiland blickt, während der Andere mit der linken Hand sein Gewand aufnimmt, und mit der rechten auf die Jungfrau zeigt. Neben dem bärtigen Manne beugen sich zwei Leute in Andacht demüthig vornüber: der eine ist begierig den Fuss Marias zu küssen, der andere, dessen lange Haare über sein jugendliches Antlitz fallen, drängt sich in eifriger Verehrung vor. Zur Rechten der Jungfrau erscheint ein anderer Zuschauer, welcher die Finger an die Stirne legt, während er sich bückt, um seine Verehrung zu bezeugen. Ausser der Jungfrau und dem Kinde hat jede dieser Gestalten ihr Gegenstück in der Skizze zu Windsor, einer Zeichnung zu Chantilly und dem Fresco des Vaticans. Wir können die Nachahmung in steter Entwicklung verfolgen durch die Entwürfe bis zum Frescogemälde, obgleich zuletzt Wenig mehr übrig bleibt als Lionardos Gedanke, zurecht gemacht, überarbeitet und umgebildet in eine neue und originelle Schöpfung. Beim ersten Anfang sind die Erinnerungen an Lionardo deutlich zu erkennen in dem stehenden Theologen und den knieenden Leuten links auf der Skizze in Windsor, welche neben einem sitzenden Prälaten sich vorwärts drängen, um in ihren Büchern zu lesen.

Doch dies sind nur Andeutungen im Vergleich zu dem engern Anschluss in der Zeichnung zu Chantilly. Hier hatte Raphael Modelle vor Augen, theils Mönche theils Laien, und fasste sie in

zwei mächtigen Gruppen zusammen: ganz links, hinter einem Klosterbruder, der auf einem Stuhle sitzt, der bärtige Weise, sinnend, mit der Hand an dem Kinn, neben ihm der Disputirende, die Hand erhoben und mit dem Zeigefinger gen Himmel deutend, rechts von ihnen ein Jüngling mit langen Locken, welche ein ausdrucksvolles Gesicht umrahmen, und ein bejahrter Priester, der sich über das Evangelium beugt. Alle diese Gestalten, welche den sitzenden Papst umgeben, sind unmittelbare Nachbildungen von ähnlichen Figuren in Lionardos ‚Anbetung'. In der entsprechenden Gruppe der andern Seite tritt die Nachahmung nur in dem Manne hervor, welcher die Hand an die Stirn legt, während er sich umschaut, um in das Blatt zu sehen, das der bärtige Prälat vor ihm hält.* Im Fresco endlich erkennen wir das Studium Lionardos in der Gestalt, welche mit der Rechten ihren Mantel aufnimmt und mit dem Finger auf die Hostie zeigt. Dass Raphael das florentiner Bild hier im Gedächtniss hatte, ist in der Haltung und Bewegung der Figur deutlich erkennbar, doch mit wie neuem Geist und Leben wusste er seine Schöpfung zu erfüllen! In ähnlicher Weise behielt er die beiden gebeugten und knieenden Gelehrten links von dem Stuhle Papst Gregors; als er ihnen aber die endgültige Gestalt gab, verwischte er einfach die hervorstechenden Züge, welche allzusehr an Lionardo erinnerten.

Der gleiche Sinn für die Eigenthümlichkeit der Dinge und das gleiche Gefühl von Selbstvertrauen, welches Raphael zu diesen Umbildungen bewog, bewährte sich auch, als er fand, dass er der Spur Fra Bartolommeos allzu ängstlich folgte. In der Skizze für den oberen Theil der Disputa, die sich zu Oxford befindet, stellt eine der Figuren einen Heiligen dar, welcher eine Bibel in den Händen hält. Indem der Meister das Modell für Gewandung und Hände dieser Figur studirte, gab er sein eigenes Wesen so vollständig auf, dass man beinahe glaubt den Umriss und die Kohlenschattirung Fra Bartolommeos zu sehen. Die Freiheit und der Schwung der Linie, welche die Zeichnungen des Frate auszeichnen, scheint uns überall

* Chantilly, Sammlung des Duc d'Aumale, aus der Sammlung Reiset, hoch 0,22 m, breit 0,41 m, mit der Pinselspitze gezeichnet, in Umbra lavirt und mit Weiss gehöht (s. Taf. I).

Zeichnung zur „Disputa“
in Chantilly.
(nach Braun)

entgegenzutreten.* Allein im Fresco entäusserte sich Raphael alles dessen, was an die Manier desselben erinnerte und, obgleich St. Paulus in der Camera della Segnatura dem Studium zu Oxford äusserst nahe kommt, ist er doch vollkommen raphaelisch und originell.

Bei dem Mangel an Urkunden und geschichtlicher Ueberlieferung, welcher es so schwierig macht, das Leben Raphaels zu construiren, ist das, was wir aus den Zeichnungen lernen können, von solchem Werth, dass wir nur mit dem grössten Bedauern den Verlust der Zeichnungen constatiren, welche er für den obern Theil und die rechte Seite der Disputa entworfen hatte.† Indessen ersehen wir aus den schon erwähnten Skizzen zu Windsor, Oxford und Chantilly, dass Raphaels erster Gedanke war, den Schauplatz der Handlung in einen Hof zu verlegen, welcher mit Gebäuden von einer gewissen Höhe umgeben war; die Hierarchie der Heiligen liess er dabei in verschiedenen Reihen in den Himmelsräumen thronen. Die Ausführung dieses Planes vorwiegend im Stil Fra Bartolommeos und Lionardos bekundet hinlänglich, dass Raphael zu dieser Zeit noch unter den florentiner Eindrücken stand. Wie er diesen Plan aufgab und an die Stelle einen andern setzte, nach welchem die Anordnung der Wolken in einfacherer Weise Statt fand und der Hof als ein von niedrigen Mauern umgebener Raum gedacht war, sehen wir aus einer neuen Folge von Zeichnungen, die eine zweite Periode der römischen Arbeiten eröffnen. Indem er die Säulenhallen seiner ersten Composition fallen liess, gewann er eine grössere Breite der Luft und des Vordergrundes. Seine Bemühungen, den Raum zu füllen, erkennt man in zahlreichen Vorstudien, welche alle seine Geduld und seine Gewissenhaftigkeit bezeugen. Eins von den frühsten Blättern dieser Reihe in der Städelschen Sammlung zu Frankfurt giebt die linke Seite des Vordergrundes und bietet einen schlagenden Beweis für die Leichtigkeit, mit welcher er verschiedene Gruppen auf einem weiten Felde

* Oxford no. 63, in Holzkohle und schwarzer Kreide auf rauhem Papier, mit dem Wischer schattirt und mit Weiss gehöht, hoch 15″, breit 10½″. Diese Figur wird im Fresco St. Paulus.

† S. Passavant, Raphael II, p. 532, und die Raphael-Sammlung zu Windsor p. 181. Zeichnungen zu diesen Partien befanden sich in den Sammlungen Crozat und St. Morys.

anzuordnen verstand. Offenbar ist das Modell in mannigfachen Stellungen benutzt. Der Grund ist in Flächen von verschiedener Höhe getheilt und in diesem künstlichen Raume sind die nackten Figuren äusserst geschickt angeordnet. Auf der äussersten Linken steigt ein Mann mit dem einen Fusse von einer niederen Fläche zu einer höheren; ein anderer neben ihm in ähnlicher Haltung dreht dem Zuschauer den Rücken zu; weiterhin streben drei jugendliche Gestalten in knieender Stellung vorwärts zur Seite eines Stuhles, auf welchem ein Vierter sitzt, den Blick nach oben gerichtet und ein offenes Buch in den Händen. Auf einem zweiten Stuhle in gleicher Höhe mit dem ersten sitzt eine andere Figur, welche nieder sieht, und daneben kniet eine dritte. Andere nackte Gestalten in untergeordneten Stellungen sind in verschiedenen Zwischenräumen kunstvoll vertheilt. Obgleich Raphael zuletzt nur die beiden sitzenden Männer und den knieenden behielt, welche im Fresco St. Gregorius, St. Hieronymus und St. Bernhard vorstellen, blieb er doch schliesslich bei der gewählten Anordnung. Deshalb gehört die Frankfurter Skizze zu den grundlegenden Vorarbeiten für das Gemälde.* Abgesehen hiervon besitzt sie aber noch ein besonderes Interesse. Sie enthält nämlich am Rande der linken Seite des Vordergrundes eine Figur, welche mit sehr geringer Abweichung auf der Zeichnung im Louvre für den Adam des ‚Sündenfalls' wiederkehrt, und dies berechtigt uns zu der Annahme, dass Raphael die zweite Composition der Disputa entwarf, ehe er die Deckenfresken vollendete. Ausserdem aber tritt eine andere Thatsache deutlich hervor. Als der Meister seinen ersten Entwurf zur Disputa einer Revision unterzog, hörte er auf, im Stile Fra Bartolommeos zu arbeiten und sich an Lionardo anzulehnen. Die Disputa muss also die erste Aufgabe gewesen sein, deren Ausführung er unternahm. Darin, dass keine weiteren Zeichnungen im Stile der beiden Florentiner vorhanden sind, liegt der Beweis, dass die ‚Schule von Athen', der ‚Parnass' und die ‚Jurisprudenz'

* Frankfurt, Städelsches Museum, Federzeichnung, verdorben und zum Gebrauch durchlöchert, ursprünglich 18 Figuren. Eine sehr verblichene und zerrissene Copie dieser Zeichnung befindet sich in Windsor, doch sind hier ganz rechts und ganz links je zwei Figuren weggelassen.

componirt sind, nachdem der erste Plan zur Disputa zu Gunsten eines zweiten verbesserten Entwurfes aufgegeben war.

Es war nicht zu vermeiden, dass ein Gemälde, welches das Ergebniss vieler Compromisse war, einen weniger einheitlichen Stil aufzeigte als andere, die geschaffen waren, als die Gährung im Geiste des Meisters sich gesetzt hatte. Allein trotz aller Elemente von Disharmonie, welche schliesslich in der ‚Disputa' zurückblieben, giebt es vielleicht kein Fresco Raphaels, welches den Beschauer mehr interessirt, und es scheint fast so, als wenn in einem Kunstwerke etwas Menschliches sein müsste, das die Kämpfe des Urhebers verräth, um es vollkommen anziehend zu machen. Wie ungleichmässig aber auch einige der Theile sein mögen, die ‚Disputa' übt als Ganzes den Eindruck einer glänzenden Vision.

Christus erscheint auf einem Sitz in den Wolken, bekleidet mit dem weissen Mantel, der seinen Oberkörper unverhüllt lässt und die Lanzenwunde zeigt. Er hat beide Hände erhoben, um die Stigmata zu zeigen, der grosse Ernst des Gesichtes spricht von der Erlösung, ebenso wie die gebeugte Gestalt der Jungfrau und Johannes der Täufer, der mit dem Rohrkreuz in der Hand sitzt und auf den Richterstuhl hinweist. Ein Strahlenkranz, umsäumt von einem Halbkreis von Licht, in welchem Cherubsköpfe flattern, umgiebt die Gruppe und verleiht ihr den archaischen Charakter der alten Kirchenbilder, welcher beweist, wie unvollkommen Raphael sich damals noch von den Ueberlieferungen der umbrischen Schule frei gemacht hatte. Gott Vater in Rock und Mantel erscheint bis zum Gürtel über dem Kranz von Cherubim, die Krystallkugel haltend und den Segen spendend. Sein bärtiges Haupt, eingefasst von einem rautenförmigen Schein, zeigt uns den alten vorraphaelischen Typus der mittelitalienischen Kirche, neubelebt von einem Schüler, der im Begriff war, ihn für immer aufzugeben. Von umbrischem Wesen sind die mit Gold gehöhten Säume und Ränder geblieben und eine sehr ins Einzelne gehende Art der Behandlung. Das Studium classischer Formen aber erkennt man in der Grossartigkeit der Körperbildung und Bewegung und in der edlen Einfachheit von Haltung und Geberde. An die alte Ueberlieferung erinnern auch die Strahlen, welche fächerförmig vom Himmel

herabschiessen. Die Atmosphäre, durch welche sie fallen, ist bevölkert mit zarten Gestalten von Engelknaben auf einem sternenbesäten Grunde, in dessen unterem Rande andere Engel in jubelndem Fluge einen Kranz von Wolken tragen. In der Luft vor diesen Wolken aber und zu Seiten des Ewigen schweben in leuchtendem Aether sechs schöne Seraphim, welche mehr den Gedanken des Sieges zum Ausdruck bringen, wie ihn der Genius der Griechen verkörpert hat, als jene grosse aber stille Freude, welche die himmlischen Gestalten Fra Angelicos erfüllt. Die Taube zu des Heilands Füssen und vier geflügelte Knaben, welche die Evangelien tragen, vervollständigen die Mittelgruppe, die in der Luft zu schweben scheint im Mittelpunkte eines Halbkreises, in dem wir bei dem ersten Blick die Beschützer der Christenheit, St. Peter und St. Paul, erkennen, welche an den äussersten Enden sitzen, und nach und nach zurückweichend einander gegenüber Adam und Abraham, den Evangelisten Johannes und Jacobus den Aeltern, Moses und David, Lorenz und Stephan, Jeremias und Judas Maccabäus. Es liegt etwas Grosses in dem Versuch, uns in Gedanken durch die Weltalter zu führen, indem die verschiedenen Geschlechter von dem ersten Menschen bis zu dem jüdischen Glaubenshelden, den Aposteln und Schutzheiligen Roms uns vor Augen treten. Die Malerei kann aber diese Ideen nur andeuten, obgleich der Künstler sein Aeusserstes gethan hat, um die Feierlichkeit eines solchen Momentes zur Darstellung zu bringen.* Rings um den Altar, auf der einen Seite von halbbearbeiteten Marmorblöcken, auf der anderen von einer Landschaft mit niedrigen, zu einem See abfallenden Hügeln eingeschlossen, sind die Väter und Lehrer der Kirche versammelt in sitzender, knieender und aufrechter Haltung, wie sie nur von dem Genius Raphaels gestellt werden konnten. An eine Steinbalustrade des linken Vordergrundes gelehnt, weist ein Mann von reifem Alter auf die Blätter eines Buches, in das Andere hineinblicken; er spricht zu einem jüngeren, welcher vor-

* Petrus mit den Schlüsseln, Paulus mit dem Schwert, Abraham mit dem Messer, Moses mit den Tafeln und David mit der Harfe sind natürlich zumeist kenntlich.

schreitend nach dem Altar deutet. In der ersten dieser Gestalten erkennen wir die Züge Bramantes, Haltung und Gesicht der zweiten erinnern an die Erscheinung im Vordergrunde der Skizze zu Windsor. Auf dem entfernten Hügel hinter der Gruppe sind Werkleute bei einem kirchlichen Gebäude beschäftigt: dies in Verbindung mit den halbfertigen Mauern zur Rechten des Bildes beweist, dass Raphael, durch den Papst und Bramante veranlasst, beabsichtigte, die nahe Vollendung des Tempels der Weltkirche anzudeuten. Seinen Triumph feiert der Maler in der Anordnung der christlichen Helden, welche abwechselnd mit Zweifeln ringen oder in gläubiger Verzückung und feuriger Andacht am Fuss des Altares der Wahrheit theilhaftig werden. Zur rechten und linken Seite der Monstranz bekunden die vier Kirchenlehrer in verschiedener Weise die Empfindungen, von denen sie bewegt sind. Hieronymus ist versunken in das Studium des Buches, über welches er sich beugt; Gregorius blickt zum Himmel empor, als wenn er die Offenbarung empfängt; Ambrosius auf der andern Seite scheint von derselben schon ergriffen zu sein; Augustinus vertraut mit mehr Ruhe seine Eindrücke einem Schreiber an, der auf der Stufe neben ihm sitzt. Die so entstandenen Bewegungen im Mittelpunkte des Gemäldes setzen sich fort nach beiden Seiten der Composition.* Der heilige Gregorius ist von den Jünglingen, welche gebückt oder knieend seinen Stuhl umgeben, geschieden durch die stattliche Figur eines Jüngers, der seine Bücher auf die Erde gelegt hat, und begleitet von Bischöfen und anderem Gefolge, das theils den Hintergrund füllt, theils diesen mit der Gruppe Bramantes und seiner Gefährten verbindet. Auf der andern Seite ist der Mann, welcher sich über die Marmorbrüstung beugt, um dem Fingerzeig des reichgekleideten Weisen neben ihm zu folgen, getrennt von Ambrosius und Augustinus durch Thomas von Aquino, Papst Anaklet, Bonaventura und Innocenz III., hinter denen man den Kopf Dantes erkennt, welcher in dem Gedränge gerade vor Savonarola steht. Die Namen dieser

* Es ist schwer, die schöne Beschreibung nicht zu wiederholen, welche A. Springer in seinem oben erwähnten Werke von diesem Fresco gegeben hat.

Männer erfahren wir theils durch Inschriften in den Heiligenscheinen, die ihre Häupter umgeben, theils durch die Züge, welche uns aus vielen Portraits vertraut sind.

Das Fresco macht bei dem ersten Anblick einen so imponirenden Eindruck, dass man fast glaubt, Raphael hätte mit Erfolg den Process verborgen, durch welchen es allmählich zu seiner Vollendung herangereift ist. Bei näherer Betrachtung jedoch erkennen wir die verschiedenen Stadien der Entwicklung in dem Gegensatz zwischen der alten Schulsymmetrie der Figuren im Himmel und den modernen Elementen in den Gruppen des Vordergrundes. Die archaische Bildung Gott Vaters steht nicht in Einklang mit der natürlichen Erscheinung der beflügelten Kinder, welche die Evangelien zu Seiten der Taube tragen, und ebenso wenig mit der idealen Grossartigkeit der Seraphim, welche ihn begleiten. Sie enthält kaum Etwas von dem neuen Leben, mit welchem Raphael in Florenz seinen Stil erfüllt hatte. Der Heiland, welcher die Wundenmale zeigt, ist schöner als die gleiche Figur zu Perugia, während die Väter, Heiligen und Apostel in den Wolken mit weniger Würde und Fülle bekleidet sind als ihre Gefährten in San Severo. Gleichsam in eine andere Welt lenkt die Kunst Raphaels da, wo er die Gestalten der Seraphim vor den Wolken erscheinen lässt. Hier sehen wir einen unverkennbaren Beweis von dem Studium der Antike, das uns in den Deckengemälden der Camera della Segnatura entgegentrat. Je länger wir diese reizenden Gestalten ansehen, desto mehr werden wir uns überzeugen, dass wir hier neuen Aufschluss für die Erkenntniss des Lebens Raphaels in dieser Zeit gewinnen. Mit gleicher Sorgfalt studierte er das vaticanische Museum wie die ältesten Ueberbleibsel der Sculptur und Ornamentik in den Strassen Roms. Einen Schritt weiter und wir folgen ihm zu den Ruinen, von denen die ewige Stadt erfüllt war, und sehen, wie er dort Umriss und Bewegung der allegorischen Gestalten copirte, welche von dem Genius der Griechen erfunden und von den römischen Siegern in die Paläste der Patricier übertragen und zum Theil durch die Künstler der Renaissance von gänzlichem Untergang gerettet sind. Wenn die Zeit mehr von diesen Bruchstücken classischer Malerei verschont hätte, würden

wir ohne Zweifel nachweisen können, wie Raphael von ihnen inspirirt war. Aber die Zeugnisse dafür sind so mangelhaft, dass sie fast jede Nachforschung vereiteln. Dennoch lassen sich Beweise dafür anführen, dass seine Geduld, Fragmente alter Malereien aufzuspüren, ebenso gross war als seine Kunst, sie für seine Zwecke zu benutzen. Piranesi hat uns in der Sammlung seiner Stiche die Zeichnung von Figuren aufbewahrt, welche zu Herculaneum entdeckt sind. Eine von diesen stellt eine bekleidete Frau in Profil dar: eine Schürze, welche unter ihrem Arme durchgeht, fliegt in schönem Bogen über ihre Schulter und bläht sich vor dem Winde, der mit dem Saum ihres Gewandes spielt, eine Sonnenuhr in ihrer Hand ist das Symbol der Flucht der Zeit. Ebenso anmuthig ist eine andere weibliche Gestalt, von hinten gesehen, mit einem belaubten Blüthenzweig in der einen Hand und einer Sonne auf der andern. Wir wissen, dass Herculaneum den Zeitgenossen Raphaels unbekannt war, doch die Figuren, welche Piranesi dem Wandschmuck einer im 16. Jahrhunderte noch nicht entdeckten Stadt entnommen hat, sind ganz dieselben, die Giovanni da Udine und Perino del Vaga im vaticanischen Palaste unter dem Namen der ‚Horen' wiedergegeben haben.

Es ist eigenthümlich, dass die ‚Tageszeiten' von den scharfsinnigsten Kritikern des neunzehnten Jahrhunderts Raphael zugeschrieben werden, während der Ort, an dem sie ausgeführt wurden, bis jetzt vollkommen unbekannt geblieben war. Wir werden Gelegenheit haben, nachzuweisen, dass sie einen Theil des Deckenschmuckes der Sala Borgia bildeten und dass ihnen wahrscheinlich Zeichnungen nach antiken Wandgemälden zu Grunde lagen. Die ‚Tageszeit', welche durch eine Nymphe mit einem Rauchfass dargestellt ist, geht auf dasselbe Vorbild zurück wie Raphaels ‚Galatea'. Das Mädchen, welches den Inhalt eines Gefässes auf die Erde giesst, ist fast ein Gegenstück zu der Dienerin im ‚Hochzeitsmahl' der Farnesina. Anderes werden wir im ‚Parnass' wieder finden; doch den sprechendsten Beweis für den vorraphaelischen Ursprung dieser Figuren giebt uns die ‚Disputa', wo die zur Seite Gott Vaters schwebenden Seraphim uns drei von jenen Gestalten ins Gedächtniss rufen: die Göttin, welche die Sonne auf ihrer ausgestreckten Hand

hält, diejenige, welche den Mond auf dem Arme trägt, und die Frau, die das Stundenglas in die Höhe hebt. Raphael mag sich der Engel in Signorellis Paradies zu Orvieto erinnert haben; er wird aber jedenfalls auch die Ruinen aufgesucht haben, welche noch die Spuren classischen Kunstschmuckes trugen, und hier lernte er den florentiner Stil auf den antiken Stamm zu setzen und jene lieblichen Wesen zu bilden, welche uns zugleich an die Engel Fra Bartolommeos und die Victorien und Bacchantinnen der Griechen erinnern. Während aber Raphael sein Werk auf diesen festen und unvergänglichen Grundlagen aufbaute, versäumte er nicht, den Werth seiner Arbeiten durch Vergleichung mit der Natur zu erproben. Seine Zeichnung der Seraphim zu Oxford ist nach Modellen skizzirt und dann zur Verwendung im Himmel der Disputa umgekehrt. Um die Bewegungen der unteren Glieder richtig zu erfassen, liess er die jungen Leute, deren Haltung er studirte, sich in raschen Lauf setzen, beobachtete die Wendung der Köpfe, den Schwung der Arme und Leiber, während sie liefen, und vereinigte so das Studium der menschlichen Gestalt mit dem der Antike. Es ist wunderbar zu sehen, mit wie frischen Zügen und wie geringen Mitteln er Gestalt, Bewegung und Ausdruck dieser himmlischen Boten zur Darstellung brachte. Die Ausführung im Fresco giebt kaum die Kühnheit und Kraft der Skizze wieder, obgleich sie beide überreich an Anmuth sind.*

Für andere Theile des Gemäldes hatte Raphael seine künst-

* Oxford no. 67, Federzeichnung in Umbra, hoch $10^3/_8$", breit $7^1/_2$". Die Figuren bewegen sich hier von der Rechten zur Linken; im Fresco dagegen sind sie umgekehrt von der Linken zur Rechten gewandt. Die beiden Vordersten der Gruppe sind ziemlich gleich in der Zeichnung und auf dem Gemälde; die dritte Figur ist weniger treu copirt. Unter dieser Gruppe findet sich auf der Zeichnung ein erster Gedanke für den vordersten Engel auf der rechten Seite des Fresco, auf der Rückseite des Blattes ein anderer Entwurf für den zuletzt erwähnten mit Gewandung.

Eine entsprechende Zeichnung zur Engelgruppe rechts befindet sich in der Sammlung Malcolm. Sie war im Jahr 1877—78 in der Grosvenor Gallerie (no. 616) ausgestellt, stammt aus der Sammlung Lawrence und ist hoch $10^1/_2$", breit 14". Eine andere Engelskizze, welche mit diesen Gruppen und den Cherubim dahinter in Verbindung steht, findet sich in der Sammlung Esterhazy zu Pest.

lerische Arbeit schon längst als abgeschlossen angesehen. Der jugendliche Christus, Johannes der Täufer und die Cherubim waren ihm vertraute Dinge, die er auf Grund der classischen und florentiner Kunstweise durchgearbeitet und dem letzten Schliff unterworfen hatte. Die Zeichnungen fliegender Engel zu Oxford, verbunden mit Studien zu Köpfen, Händen und offenen Büchern, welche für die ‚Disputa' gebraucht sind, haben weniger von den römischen Fortschritten als von der früheren florentiner Arbeit an sich, und bei dem Anblick der Knaben, welche die Evangelien neben der Taube des heiligen Geistes halten, werden Erinnerungen wach an die Madonna del Baldacchino und die Madonna del Cardellino. Desto sicherer dürfen wir annehmen, dass Raphael den ersten Entwurf zur ‚Disputa' im Anfang des Jahres 1509 machte, als Fra Bartolommeo seine ‚Majestät' in San Romano zu Lucca ausführte. Gott Vater ist in dieser grossartigen Composition von Kindern umgeben, welche in anmuthigem Fluge Guirlanden tragen oder Perlenschnüre zwischen sich halten; zu seinen Füssen ergreift ein geflügelter Knabe das Ende einer Rolle. Der hervorragende Zug dieser schönen Erscheinungen ist männliche Kraft, gemildert durch raphaelische Anmuth. In den Knaben der Disputa, welche die Evangelien halten, tritt uns vor Allem die unverkennbare Beziehung zu den singenden Engeln der Madonna del Baldacchino und den verkürzten Cherubim des luccheser Bildes entgegen.* So verwerthete Raphael zu Rom im Jahre 1509 die Erinnerungen an seinen Verkehr mit Fra Bartolommeo, indem er mit feiner Empfindung die ursprünglich seinem Freunde entliehenen Gestalten umbildete, während der Dominicaner seinerseits den Adel der umbrischen Kunst, den er aus der Berührung mit Raphael geschöpft hatte, in seine ‚Majestät' zu Lucca übertragen hat. Lionardo und Michelangelo würden auf die Grundgesetze der Dinge zurückgegangen sein, um eine Vollkommenheit zu erreichen, die sie noch nicht erlangt hatten; Raphael aber kam, sah und siegte mühelos. Was

* Rumohr hat dies Zusammentreffen bemerkt (Italienische Forschungen III, p. 71) und folgerte daraus, dass Raphael Antheil hatte an der Ausführung des Bildes in Lucca. Wir möchten aber eine so enge Beziehung zwischen den beiden Künstlern, wie Rumohr sie annimmt, bezweifeln.

er sich zu eigen machte, gab er zurück mit der raphaelischen Marke, eingedenk, ohne Zweifel, der Studien, die er selbst gemacht hatte, um das Ideal der Antike mit dem der mitlebenden Künstler zu verschmelzen,* aber ohne das wissenschaftliche Streben seiner älteren und vielleicht gründlicheren Zeitgenossen. Florentiner Geist und eine Nachwirkung Fra Bartolommeos macht sich bemerklich in dem Carton zu dem Gott Vater im Louvre† und der Gewandstudie für den Erlöser im Museum zu Lille.‡ Köpfe und Hände in der Zeichnung zu Oxford leiten uns zum Vordergrund des Frescogemäldes, wo der Jüngling links nach dem Zuschauer blickt, während er auf die Hostie in der Mitte zeigt.§ Kohle, schwarze Kreide und Bleiweiss, braune Umrisse mit Umbralavirung und Weiss, Silberstift, schraffirte Schatten — jeder Technik bediente sich Raphael ohne Unterschied, aber aller mit der höchsten Meisterschaft.

Doch Meisterschaft und Frische und wirkungsvolle Energie sind Eigenschaften, welche Raphael jetzt in reichem Maasse entwickelte. Es wäre zu wenig, wenn wir sagten, dass die Versammlung der Theologen im Vordergrunde der Disputa sich durch eine breitere Behandlung auszeichnet als der Hofstaat der Heiligen im Himmel. Die Art der Vertheilung und Gruppierung bei den

* Eingedenk vielleicht der Kinderstudien in einer Zeichnung zu Oxford (no. 52), wo wir Figuren von Kindern vereinigt mit Entwürfen für die H. Katharina der Londoner Nationalgallerie gefunden haben. S. Bd. I, S. 271.

† Louvre no. 321. Gott Vater von vorn, die rechte Hand zum Segen erhoben. Zeichnung in Kohle und schwarzer Kreide mit einigen weissen Lichtern auf grau-braunem Papier, hoch 0,448 m, breit 0,377 m, sechseckig; zum Gebrauch als Carton durchstochen.

‡ Lille no. 732 hoch 0,41 m, breit 0,265 m. Auf der Rückseite eine ganz leichte Federzeichnung für die Väter in den Wolken auf der rechten Seite der Disputa. — Von Gott Vater ist Kopf und Leib nur angedeutet; es ist ein Gewandstudium, mit dem Pinsel in Umbra flüchtig angelegt, mit Weiss gehöht und zur Uebertragung auf den Carton quadrirt.

§ Oxford no. 62. Silberstiftzeichnung auf blassgrün präparirtem Grund, hoch 11¼", breit 8½": kopflose Studien für die beiden fliegenden Engel, zusammen mit Zeichnungen zu den beiden Büchern, welche sie halten, der Kopf des Mannes im Vordergrunde links (zweimal wiederholt) und die Hand, mit der er nach der Hostie zeigt. Auf der Rückseite dieses Blattes steht ein Sonett.

ersteren verräth ein tieferes Eingehen auf die Principien Lionardos, als Raphael bisher gezeigt hatte. Die Grundsätze des grossen Florentiners sind mit tieferer Einsicht in die Gesetze des Gegensatzes von Licht und Schatten und der individuellen Charakteristik der verschiedenen Personen angewandt. Einige Figuren sind natürlich in die Augen fallender als andere: unter ihnen besonders merkwürdig der Mann auf den Stufen neben dem H. Gregorius, welcher dem Zuschauer den Rücken kehrt, nachdem er seine Bücher auf die Erde gelegt hat. Diese Gestalt, vielleicht die späteste Schöpfung des Meisters für die Disputa, ist classisch in der Natürlichkeit ihrer Haltung, der Reinheit und Richtigkeit der Zeichnung und der monumentalen Einfachheit der Gewandung. Der Mann im Vordergrunde rechts, welcher die Falten seines Mantels aufnimmt, während er den eifrigen Gefährten zu seiner Seite auf den Altar hinweist, ist ebenso grossartig in Gestalt, Haltung und Zügen, und die männliche Würde seines Antlitzes ist nicht weniger bemerkenswerth als die Kraft und Richtigkeit der Zeichnung in seinen Gliedern und Extremitäten. Aeusserst sprechend ist der Gegensatz zwischen ihm und dem Gläubigen, welcher über die Brüstung weg, an der er lehnt, den Kopf vorstreckt. Das Princip, auf welchem die Wirkung der Gegensätze in diesem Paar beruht, ist mit gleichem Erfolg auf der linken Seite des Gemäldes angewandt, wo die gebeugte Haltung Bramantes das Gegengewicht bildet zu der aufrechten Stellung des Jünglings mit langen Locken, welcher sich nach dem Zuschauer umblickt.

Allein in diesen wie in anderen Theilen des Bildes hat Raphael die Grenzen seines damaligen Kunstvermögens nicht erreicht ohne eine Reihe von Anläufen, deren Chronologie wir glücklicher Weise in den Zeichnungen verfolgen können. Von den siebzehn nackten Gestalten, die er, wie wir sahen, auf dem Frankfurter Blatte vereinigte, sind in dem Fresco allerdings nur vier oder fünf beibehalten.* Aber alle zusammen geben eine

* Ungefähr Alles, was Raphael in das Fresco hinübernahm, sind einer der knieenden Gläubigen zur Seite des H. Gregorius, Gregorius selbst, Hieronymus und der Mönch zu seinen Füssen.

annähernde Vorstellung von der Composition, wie sie schliesslich ausgeführt ist. Auch dürfen wir nicht vergessen, dass der Werth der Zeichnung nicht bloss darauf beruht, dass sie uns das Vorgehen Raphaels bei der Anordnung seines Gegenstandes anschaulich macht, sondern dass sie auch ein Zeugniss ist für seine thatsächlichen Fortschritte in der Modellirung des Fleisches und seine Wiedergabe der Bewegung in der naturgetreuen Zeichnung der Knochen und Muskeln. Ohne Zweifel liegt hier der Ursprung des Akademischen in Raphael, welches als das vorherrschende Element in Marc Antons ‚bethlehemitischen Kindermord' erscheint. Aber das Akademische oder Actmässige in der Kunst ist in die ausgeführten Gemälde nicht eingedrungen; es blieb verborgen in Skizzen und Zeichnungen.

Nachdem die nackten Figuren vollendet waren, war die erste Aufgabe des Künstlers sie zu bekleiden. Der Bildhauer hat hier einen grossen Vortheil vor dem Zeichner: der Gegenstand existirt, über den er die Gewandung legt. Andererseits steht es dem Zeichner frei, die ursprüngliche Form des Nackten abzuändern, und wie es scheint, that dies Raphael. Er wies seine Schüler an, die nackten Figuren zu drapiren, und ihrem Fleiss verdanken wir wahrscheinlich die Zeichnungen, welche jetzt zu Chatsworth und Pest unter Raphaels Namen aufbewahrt werden.* Die eigentliche Grundlage für das Fresco bildet eine geistvolle aber skizzenhafte Zeichnung des Meisters in der Albertina zu Wien: allerdings fehlt hier noch Bramante, doch ist die Anordnung verschiedener Figuren endgültig festgestellt. Der Jüngling neben Bramante hat die Gestalt erhalten,

* Chatsworth, Feder- und Dintenskizze mit den meisten Figuren der vorhergehenden Zeichnung ausser der Gruppe hinter den drei knieenden Gläubigen. Die Ausführung ist für Raphael nicht gut genug, wohl aber für einen seiner besten Schüler. — Pest, Esterhazy-Gallerie, gleich der ebengenannten mit dem Zusatz einer Gruppe von vier Personen hinter den drei knieenden Gläubigen, eine rasch hingeworfene Skizze mit allgemein gehaltener Gewandung, in Umbra lavirt und mit Weiss gehöht. Dies ist die flüchtigste von allen Zeichnungen, aber noch sehr geschickt gemacht. — Eine andere hierher gehörige Zeichnung findet sich in den Mappen des Louvre, eine in Biester und Weiss lavirte Copie, hoch 0,46 m breit 0,87 m, war noch bis 1845 ausgestellt unter no. 591, ist aber seitdem zurückgelegt.

welche im Fresco wiederkehrt, während einer der Knieenden fast der Figur des Mannes geopfert ist, welcher, dem Zuschauer den Rücken kehrend, dem Stuhle des Papstes zuschreitet. Zwei von den unmittelbaren Begleitern des H. Gregorius sind ebenfalls schon als Bischöfe mit der Mitra gekennzeichnet.* Den Zeitpunkt, an welchem Bramante in das Gemälde eingeführt wurde, bezeichnet eine herrliche Studie für seinen Kopf, Leib, Hals und Hände im Louvre; sie ist andern an sich vortrefflichen Zeichnungen für einzelne Theile und Extremitäten, welche sich zu Oxford befinden, in vielen Beziehungen überlegen.†

Der Eifer der Sammler ist nicht belohnt worden durch die Entdeckung einer Skizze für die rechte Seite des Vordergrundes der Disputa; doch haben wir im britischen Museum den flüchtigen Umriss eines Mannes, der sich nach rechts bückt, eine ebenso flüchtige Zeichnung der beiden Männer, welche gegen die Brüstung lehnen, und eine ausgeführte Studie für den Fuss des einen derselben, während der Umriss seines verkürzten Nachbars im Museum zu Montpellier aufbewahrt wird und St. Ambrosius in der

* Wien, Albertina. Diese Zeichnung, mit Umbra lavirt und mit Weiss gehöht, ist mit grosser Meisterschaft ausgeführt. Sie enthält siebzehn Figuren und ist durch Zeit und Restauration sehr beschädigt. Copien davon finden sich in der Ambrosiana und in der Sammlung Santurelli zu Florenz.

† Louvre no. 322, Silberstiftzeichnung auf grauem Papier, hoch 0,413 m, breit 0,278 m, ganz oben auf dem Blatte eine modellirte Studie zu Bramantes Hals, weiter unten sein Kopf, welcher dieselben Züge zeigt wie der Stich bei Vasari; darunter vier Hände, von denen zwei sich im Fresco wiederfinden: weiter unten die Brüstung und die Gewandung der ganzen Figur. — Oxford no. 61, Silberstiftzeichnung auf blassgrünlichem Grund, hoch 11¼", breit 8¼". Die Profile und eine Hand der beiden knieenden Gläubigen des Fresco, daneben das Gesicht eines Bischofs im Profil und von vorn, wenig abweichend von denen, die wir im Gemälde sehen. — Oxford no. 64, Holzkohle und schwarze Kreide mit Weiss gehöht, hoch 15", breit 10½". Gewandstudien für den knieenden Mann und die stehende Figur neben ihm auf der rechten Seite des Fresco. — Die Skizze für diese zuletzt erwähnte Figur zusammen mit einer liegenden Frau in Oxford no. 65, hoch 15¾", breit 10⅜"; auf der Rückseite wiederum eine Gewandstudie auf weisser Kreide mit dem Pinsel schattirt. — Eine andere Gewandstudie in demselben Geiste wie die vorige ausgeführt, Oxford no. 66, mit Umbra schattirt, mit Weiss gehöht. Sie scheint für den Mantel des Jünglings gemacht, der neben Bramante steht.

Mitra mit andern Heiligen gruppirt sich in der Albertina findet.* Obgleich keine von diesen Studien ihrem Gegenstück in der Disputa genau entspricht, sind sie doch alle an sich bewunderungswürdig als Proben von der Arbeit eines Künstlers, welcher sich niemals entschloss irgend Etwas zu vollenden, ohne dass er zuvor seine Modelle nach jeder Richtung gedreht hatte, um zu sehen, welche Stellung oder Bewegung ihm am besten gefiele und zu der ganzen Composition am besten passte, und was er machte, ist immer würdig des grössten Malers seiner Zeit. Doch unmittelbar neben den genannten finden wir noch andere Federzeichnungen, Fragmente von Sonetten, Versen und Reimübungen, welche bekunden, dass Raphael verliebt war, als er die Disputa malte.

Dürfen wir den Empfindungen glauben, welche in den Reimen ausgedrückt sind, die seine Zeichnungen für das Fresco bedecken, so war seine Liebe einer Frau geweiht, welche im Range über ihm stand. Die Ueberlieferung will, dass er eine Bäckerstochter liebte, und eines seiner schönsten Portraits trägt den Namen der ‚Fornarina'. Was aber auch an der Ueberlieferung oder den Versen wahr sein mag, die Thatsache ist zweifellos, dass Raphael sich vergeblich um den Kranz der Poesie beworben hat. Er war auch so bald von seiner eigenen Unvollkommenheit in dieser Beziehung überzeugt, dass er aufhörte Verse zu schreiben, fast unmittelbar nachdem er den ersten Versuch gemacht hatte.

Zu den kühnsten und wirkungsvollsten Skizzen für die Disputa gehört die Federzeichnung des Mannes in Montpellier und die Profile des gebückten und des knienden Gläubigen neben dem H. Gregorius zu Oxford, und seltsam ist der Gegensatz zwischen der künstlerischen Kraft, die uns hier entgegentritt, und dem ‚solo,

* British Museum, aus den Sammlungen Lely, Bruce und Cracherode. Flüchtige Feder- und Dinteskizzen für die beiden Figuren an der Brüstung zur Rechten mit einer meisterhaft durchgearbeiteten Zeichnung für den Fuss der einen. Nur der Fuss stimmt ganz mit der Ausführung im Fresco.

Montpellier, Museum Fabre, Studie in Feder und Dinte für den Mann, der sich im Fresco rechts über die Brüstung lehnt.

Wien, Albertina. Flüchtige Feder- und Dintenskizze zu St. Ambrosius und dem Heiligen mit ausgestrecktem Arme neben ihm, und eine andere Figur mit verkürztem Gesicht.

nolo, dolo — rei, lei, dei — und pense, pose, rose', das uns die Mühen des Dichters auf derselben Seite verräth. Raphael war immer kühn. Er war niemals träge, seine Kräfte zu erproben, und in der Malerei gab es keine Schwierigkeit, die er nicht zu überwinden vermochte. Aber er hatte auch den Muth, seine Mängel einzugestehen: er fühlte, dass er bei dem Versuch, Verse zu machen, über seinen Leisten hinausgegangen war, und er wartete nicht auf den Schuster, der es ihm gesagt hätte.*

* Die Sonette sind am vollständigsten abgedruckt in H. Grimms Leben Raphaels, Berlin 1872.

ZWEITES CAPITEL.

Beim ersten Anblicke erwecken die ehrwürdigen Ueberreste der raphaelischen Fresken mehr das Gefühl der Ehrfurcht als eine deutliche Empfindung des Vergnügens. Die Zeit hat sie mit einem dichten Schleier verhüllt, welcher die Grossartigkeit und Vollendung der Arbeit bis zu einem gewissen Grade verbirgt. Doch der erste Eindruck der Enttäuschung verschwindet, sobald das Auge sich an diesen Schleier gewöhnt hat. Die Symmetrie der Anordnung, die Schönheit der Linien, die vortreffliche Abwägung von Licht und Schatten und die Harmonie der Farben kommen uns allmählich zum Bewusstsein und schliesslich bilden wir uns ein, dass wir das Werk vor uns sehen, wie der Meister es geschaffen hat. Wir stellen uns den Maler vor, wie er in demselben Raum gearbeitet und denselben Boden betreten hat, wo wir uns bewegen. Wir gehen gewissermassen mit ihm selbst von einem Gegenstande zum andern und sehen uns bei jeder Wendung aufs Neue überrascht von der unerschöpflichen Fülle des Kunstvermögens, welches sich hier offenbart hat. Hier und da finden wir vielleicht weniger Spuren von Raphaels eigener Hand als wir erwartet hätten; doch sogar die Handlanger hatten hier eine gewisse Feinheit erworben, die technischen Vorgänge geschickt zu verbergen, oder Raphael selbst hat sich mehr Mühe gegeben, ihre Pinselstriche mit seinen eigenen zu vermischen, sodass die Camera della Segnatura mehr als die andern den Charakter von Raphaels unverfälschtem Stile trägt.

Die Schwierigkeiten, welche in der ‚Disputa' überwunden werden mussten, sind dieselben, welche zu San Severo in Perugia ungelöst geblieben waren. Das sichere Geschick der Hand, welches

Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo auszeichnet, hatte der Meister noch nicht erlangt. Flecken, welche das Auge beleidigen, finden wir übergangen mit kreuzweisen Schraffirungen und Retouchen, die der reinen Fresco-Technik fremd sind. Im Laufe der Jahrhunderte sind die Oberflächen verblasst und die Schraffirungen stimmen nicht mehr mit den übrigen Theilen des Gemäldes; ein chemischer Process hat die Retouchen entfärbt, sie stören jetzt, wo sie früher die Harmonie herstellten. Ebenso ist die Oberfläche der Wand durch die Zeit hart geworden, Risse haben den Bewurf durchzogen und eine der schönsten Schöpfungen des raphaelischen Genius ist rettungslos verdorben. Dennoch ist genug übriggeblieben, um unsere Bewunderung herauszufordern, und wir staunen noch über die Gewalt des Willens, welcher dieses unsterbliche Gemälde entworfen und vollendet hat.*

Kommen wir von der Betrachtung der vaticanischen Säle, so fühlen wir das Bedürfniss, uns Raphaels tägliche Beschäftigungen, wenn auch nur für wenig kurze Stunden, zu vergegenwärtigen. Wir wenden uns zu den Blättern der Geschichte, aber wir finden sie leer. Mit welchem Vergnügen würden wir nicht eine Anekdote lesen, wie sie von Michelangelo und Giuliano da San Gallo aufbewahrt ist. An einem Wintertage des Jahres 1506 sitzen die beiden Künstler bei einander, als ein eiliger Bote von Julius II. kommt, um ihnen zu sagen, dass in den Ruinen des Palastes des Kaisers Titus eine Statue aufgefunden sei. Michelangelo und Giuliano setzen sich zu Pferde und reiten nach der Stelle, wo sie den Laokoon erkennen. Giuliano ruft aus:

* Die Schraffirungen und Retouchen in der ‚Disputa' sind in Deckfarben ausgeführt, nachdem das Fresco getrocknet war. Der chemische Process in diesen Theilen hat die Schraffirungen geschwärzt oder in Weiss verwandelt. Letzteres bemerken wir namentlich an dem Mantel der Jungfrau Maria.

Am besten erhalten ist die linke Seite des Gemäldes. Ein schmaler Riss beginnt unter dem Fuss der Jungfrau und läuft herab bis zum Altar; ein zweiter nahe dabei ist weniger bedeutend; ein dritter geht zur Linken Gott Vaters im Zickzack bis unter die Gestalt des Heilandes. Der vierte Riss unter den Figuren des Täufers und Judas Maccabäus ist kürzer als der fünfte, welcher den H. Lorenz, Thomas von Aquino und den Schreiber auf den Stufen entstellt. Ein Riss über dem Kopfe Dantes berührt nur die Architektur des Hintergrundes.

es ist das Meisterwerk, welches Plinius beschrieben hat. Michelangelos geübtes Auge entdeckt den Irrthum des Plinius, welcher glaubte, dass die Gruppe aus einem einzigen Marmorblock gearbeitet wäre.*

Wir können vermuthen, dass Raphael in den vaticanischen Sälen Botschaften, vielleicht auch Besuche vom Papste empfing; doch irgend ein wirkliches Ereigniss, das urkundlich bezeugt ist, wie die Auffindung des Laokoon, kennen wir aus dieser Periode von Raphaels Leben nicht. Wir wissen nur, dass Bramante im Jahr 1510, als der Laokoon im Museum des Belvedere aufgestellt war, veranlasste, dass er von verschiedenen Künstlern copirt wurde, deren Arbeiten darauf dem Urtheil Raphaels unterworfen wurden.†

Bei einem wichtigen Ereigniss könnte Raphael möglicherweise zu dieser Zeit gegenwärtig gewesen sein. Wenn es wahr sein sollte, was Albertini vermuthen lässt und spätere Geschichtsschreiber angenommen haben, dass Michelangelo im Herbst des Jahres 1509 seine Darstellungen der Schöpfung am Gewölbe der Sistina der öffentlichen Besichtigung Preis gegeben hat,‡ so können wir nicht zweifeln, dass Raphael sich diese Gelegenheit sofort zu Nutzen machte. Allein wir haben keinen sicheren Grund für diese Annahme, und Berichte, die hier mit späteren Thatsachen verknüpft werden, lassen sich mutatis mutandis auf verschiedene Perioden übertragen.§ Es mag richtig sein, dass die Rivalität zwischen Raphael und Michelangelo während des Fortganges der Arbeiten

* S. Fea, Miscell. I, p. 329 und Notizie p. 21 f.; ferner Volaterrano, Commentar. Urbis VI; Albertini de mirab. Romae VI und C. Trivulzios Brief an P. Trivulzio von 1. Juni 1506 in Bottari, Lettere III, p. 474.

† Vasari XIII, p. 72. Sansovino, einer von diesen Künstlern, verliess Rom zu Ende des Jahres 1510 oder zu Anfang 1511. Sein Contract, eine Statue des H. Jacobus für den Dom von Florenz zu liefern, ist datirt vom 20. Juni 1511. S. Anmerk. zu Vasari XIII, p. 75.

‡ Albertini, de mirabilibus III, beschreibt das mittlere Rechteck des Gemäldes als vollendet in seinem 1509 geschriebenen Werke.

§ Es giebt einen Brief Michelangelos an seinen Bruder, in welchem er von Rom aus schreibt, dass er einen Theil des Deckengemäldes in der sistinischen Capelle in Kurzem vollendet haben und enthüllen werde. Grimm (Michelangelo I, p. 336) und Heath Wilson (Michelangelo p. 163) setzen das Datum dieses Briefes in den October 1509. Wir werden aber sogleich sehen, dass er in das Jahr 1511 zu setzen ist. Mit welcher Energie

in der Sistina und in der Camera della Segnatura einen acuten Charakter annahm; wir haben jedoch keinen genügenden Grund, zu glauben, dass Michelangelo im Jahre 1509 von dem unmittelbaren Angriffe bedroht war, von dem Condivi und Vasari sprechen,* einem Angriffe, welcher dahin zielte, für die Ausmalung der sistinischen Capelle Raphael an Stelle Buonarrotis zu setzen. Ein Hauptgrund, weshalb mir meinen, dass ein solcher Angriff damals nicht gemacht wurde, ist die Thatsache, dass Michelangelo fortfuhr, in der Sistina zu malen, während Raphael seine Arbeiten in der Camera della Segnatura vollendete. Der Papst, welcher bequemen Zutritt zu beiden Räumen hatte, wird die Gemälde der beiden Meister verglichen und die Schönheiten der ‚Disputa' gegen die der ‚Schöpfung' und der ‚Sündfluth' abgeschätzt haben und er wird gefunden haben, dass Jeder von ihnen eine Reihe von Arbeiten begonnen hatte, zu deren Vollendung Einheit des Gedankens wie der Behandlung nöthig war. Die zahlreichen Anekdoten, welche uns die Künstlergeschichte überliefert, finden keinen passenden Platz in der Periode von Raphaels Leben, bei der wir jetzt angelangt sind: jedenfalls zeigen uns seine Arbeiten in der Camera della Segnatura keine Spur von einem solchen Umschwung, wie man ihn von einer plötzlichen, durch mächtige Einflüsse verursachten Reaction erwarten müsste.

Raphaels Kunstweise hat in der allmählig fortschreitenden Vollendung der Disputa verschiedene Wandlungen erfahren. Sein Stil erweiterte sich während der Arbeit und die Gestalten seines

Michelangelo im Jahre 1508 sein Werk begann, zeigt Paris de Grassis, welcher in seinem Tagebuche am 12. Mai 1508 schreibt:

„Vesperae in vigilia Pentecostis. Hodie papa non venit ad vesperas, quae habitae sunt in capella palatii... In altis cornicibus capellae fabricabatur cum maximis pulveriis et operarii ita jussi non cessabant. Ego autem cum aliquoties operarios arguissem ... et illi non cessarent, ivi ad papam, qui mecum quasi turbatus est ... fuit opus quod papa duos successive de suis camerariis mitteret, qui juberent cessari ab opere, quod vix factum est." Diarium mscr. auf der Nationalbibliothek in Paris no. 5164 vol. II, p. 221. — Paris de Grassis sagt nichts von irgend einer Enthüllung der Gemälde in der Sistina im Jahr 1509. Wir werden aber sehen, dass er im Jahre 1511 auf eine solche anspielt.

* Condivi p. 40, Vasari VIII, 22.

Vordergrundes übertreffen merklich die des Hintergrundes in Grossartigkeit und Majestät der Körperbildung. Doch der stattliche Gläubige, der uns neben dem Stuhle des H. Gregor den Rücken zukehrt, und der Weise zur Rechten, der dem Manne an der Brüstung den Altar zeigt, tragen das Gepräge eines in seiner Art ebenso ernsten und reifen Stiles, wie der des Michelangelo in der ‚Schöpfung' der Sistina war, und der Geist dieser Figuren steht so vollkommen im Einklang mit dem, von welchem die ‚Schule von Athen' erfüllt ist, dass wir meinen, der Maler muss sogleich von der ersten zur zweiten übergegangen, die ‚Schule von Athen' muss die natürliche und unmittelbare Fortsetzung der ‚Disputa' gewesen sein. Wenn wir aber den Einfluss Michelangelos anerkennen, der sich sowohl im Vordergrunde der ‚Disputa', als in der ‚Schule von Athen' zu bekunden scheint, so thun wir es in der Ueberzeugung, dass dieses eines der stätigen Elemente in der Entwickelung von Raphaels Stil war und nicht auf einer unerwarteten Wandlung beruhte, welche durch eine plötzliche Bekanntschaft mit den Fresken der sistinischen Capelle hervorgebracht war.

Es war ganz natürlich, dass Raphael in unmittelbarer Folge die beiden grossen Compositionen ausarbeitete, welche die gegenüberliegenden Wände der Camera della Segnatura schmücken sollten. Wenn es auch dem Eifer der Theologen schon in sehr früher Zeit gelungen ist, den Inhalt des Gemäldes dadurch zu verdunkeln, dass sie als die Hauptperson desselben den heiligen Paulus hinstellten, so giebt es doch heutzutage verhältnissmässig Wenige, welche bestreiten, dass Raphael sich in der ‚Schule von Athen' auf die Darstellung der alten Philosophie beschränkt hat. Die Reaction, welche sich dem Strom der platonischen und aristotelischen Ideen entgegenstemmte, hatte damals noch nicht die Kraft erlangt, mit welcher sie sich späterhin geltend machte.*

* S. Passavant (II, p. 80), des Abbé Du Bois Réflexions critiques sur la poesie et la peinture, Springer und Grimm, Leben Raphaels, und W. Scherer, Ueber Raphaels Schule von Athen, Wien 1872. Vasari (VIII, 15) nahm die Figur im Vordergrunde links fälschlich für St. Matthäus. Später wurde Aristoteles in St. Paulus verwandelt. Jetzt können wir fast jede Figur in Sidonius Apollinaris und Marsilio Ficino's Plato nachweisen.

Im Uebrigen ist das, was uns die ‚Schule von Athen' als Kunstwerk bietet, bei weitem wichtiger als Alles, was in Bezug auf den Inhalt ein Gegenstand des Streites sein könnte. In diesem Bilde haben wir ganz einfach die schönste, abgewogenste und vollkommenste Anordnung der Figuren, die jemals durch den Genius der italienischen Renaissance geschaffen ist, und der Schauplatz der Handlung ist die glänzendste Entfaltung monumentaler Architektur des ganzen sechszehnten Jahrhunderts. Es ist nicht blosse Wort-Malerei, wenn Vasari von der Schönheit und Güte oder der Bescheidenheit und Anmuth spricht, welche in den Figuren dieses Gemäldes mit einer ausserordentlichen Feinheit der Beobachtung und Schärfe des Ausdrucks vereinigt sind. Er war der erste und wird nicht der letzte sein, welcher bemerkt, dass in der Anordnung dieses Bildes eine Weisheit und ein Maass herrschen, welche dem Künstler den unbestrittenen Anspruch auf den ersten Platz als Meister der Composition verleihen.* Grade hier zeigt sich aber, wie eng die Verbindung ist zwischen der ‚Schule von Athen' und der ‚Disputa'. Beide sind nach ähnlichen Grundsätzen aufgebaut. Der Boden, auf welchem die handelnden Personen stehen, ist in Flächen von wechselnder Höhe getheilt und der einzige Unterschied zu Gunsten der ‚Schule' ist, dass der Künstler hier das übernatürliche Element ganz und gar weggelassen hat. Es war ohne Zweifel in diesem Augenblicke ein grosser Vortheil für Raphael, dass er im Stande war, sich von Bramantes Freundschaft Rath und Anweisung zu holen. Wenn wir die ‚Disputa' ansehen und versuchen uns zu erklären, was Bramante in der linken Ecke des Vordergrundes thut, so werden wir annehmen müssen, dass er das Thema erläutert, welches Raphael gemalt hat. In der ‚Schule von Athen' sehen wir Bramante ebenfalls als eine hervorragende Person in einer Gruppe von Mathematikern, für die er einige Figuren mit dem Zirkel zeichnet. Hier scheint der Schluss unvermeidlich, dass Bramante der intellectuelle Urheber der Architektur in dem Gemälde gewesen ist, und dies um so mehr, als Raphael sich selbst mit Perugino in der Begleitung Bramantes angebracht hat. Der

* Vasari VIII, p. 15.

Eindruck, welchen die Scenerie der ‚Schule von Athen' hervorbringt, ist derselbe, welchen wir beim ersten Anblick von den majestätischen Verhältnissen der Peterskirche empfangen. Vasari erzählt, Bramante habe die Zeichnungen zu den Gebäuden entworfen, welche Raphael in der Camera della Segnatura perspectivisch ausgeführt habe.* Aber der grosse Baumeister Julius des Zweiten hat wahrscheinlich mehr gethan, als nur die Linien für den Hintergrund gegeben: er übte, wie wir meinen, den Einfluss eines Mannes, der fast in allen Zweigen seiner Kunst ein Meister war. Wie er selbst in den Ruinen Roms die antiken Monumente studierte, von denen er jede Linie copiert und jedes Maass genommen hatte, so war er der natürliche Rathgeber seines Freundes in seinen Nachforschungen nach den Ueberresten des Alterthums. Seine Zergliederungen der Gestalt des Menschen und des Pferdes waren für Raphaels Gebrauch gemacht; sie wurden später von zahllosen Künstlern durch ganz Italien gesammelt.† Es konnte also kaum anders sein, als dass Raphael bei seinen Bemühungen, die Gemmen und Statuen, die Basreliefs und Wanddecorationen des alten Rom aufzudecken und zu studieren, einen solchen Führer zu Rathe zog.

In dem Frescogemälde der ‚Schule von Athen' sehen wir den Vordergrund eines Palastes, zu dessen Flur eine Reihe von Stufen hinanführt. Zu beiden Seiten steigen massive Pilaster auf, welche eine gewölbte Halle bilden, die von einem Querschiff mit Kuppel unterbrochen wird. Am Ende der Halle steht vor der Luft eine Marmorwand mit einem Bogenthor. Das Gewölbe ist mit einem hübschen Muster von sechsseitigen Vertiefungen ausgeführt und der Flur durch Abtheilungen von verschiedenfarbigen Steinen schön gegliedert. In diesem stolzen weiten Raum hat Raphael die Philosophen des Heidenthums kunstvoll geordnet, indem er die Häupter auf einen hervorragenden Platz an den Rand der Stufen stellte und die Uebrigen zu den Seiten oder auf den Stufen und weiter im Vordergrunde vertheilte. Aristoteles und Plato bilden den Mittelpunkt des Gemäldes, der erste auf die Natur verweisend als auf die Quelle seiner wunderbaren Forschungen, der andre nach

* Vasari VII, p. 134.

† Lomazzo, Idea del Tempio p. 14.

dem Himmel deutend, dem Grund und Ursprung alles Wissens. Die Schüler Beider bilden zwei Reihen längs der mittleren Halle, während andere Anhänger Aufzeichnungen machend oder den Lehren der Weisen lauschend vor den Eckpfeilern in Gruppen gesammelt sind. Ein grosser Cyniker liegt auf den Stufen; neben ihm erscheinen zwei Philosophen herauf- und herabsteigend und bezeichnen so höchst sinnreich den engen Zusammenhang zwischen Plato und Aristoteles einerseits und Pythagoras andererseits. Niemals hat ein Maler mit soviel Geist, wie Raphael hier entfaltet, die vollkommene Einheit von Bewegung und Gedanken hervorgebracht, welche uns in jedem Theile dieses Bildes entgegentritt. Die Musik und der Rhythmus der Composition sind ebenso deutlich in der Haltung und Beschäftigung jeder Persönlichkeit ausgesprochen wie in der Harmonien-Tafel des Pythagoras. Unter den Helden der griechischen Philosophie sind einige Portraits so weit charakterisirt, dass sie die Person, die der Künstler darstellen wollte, kenntlich machen. Die echten Typen des Aristoteles und Plato können wir allerdings nicht erkennen, aber Raphael war doch nicht so ungeschickt, ihre Züge mit denen der Heiligen Petrus und Paulus zu vermengen, und eine treue Wiedergabe der überlieferten Erscheinung sehen wir in dem mürrischen Gesicht des Sokrates und der Gestalt des Diogenes.* Andere erkennen wir an ihren Attributen, so Pythagoras im Vordergrunde links schreibend und auf die Harmonien blickend; Ptolemäus zur Rechten mit der Krone auf dem Haupt und der Weltkugel in der Hand, einige Andere mit den herkömmlichen Abzeichen, welche seit Jahrhunderten durch die Zunftvorschriften überliefert waren.

Einen merkwürdigen Gegensatz bilden der Mann zur Linken, welcher mit seinen Büchern herbeieilt, und der zur Rechten, welcher mit leeren Händen fortrennt. Der Erstere wird durch die Geberden seiner Genossen freudig begrüsst: sein Ziel scheint die Gruppe zu sein, in welcher Sokrates vor Xenophon und seinen

* S. E. Müntz in der Gazette des Beaux Arts, 1880, p. 7: „En peignant le Socrate de l'École d'Athènes Raphael a sans doute eu sous yeux ce camée que Castiglione fut assez heureux pour acquérir une dixaine d'années plus tard et qui contenait le buste du philosophe."

Freunden Vortrag hält.* Die Zuhörer, welche den grossen Athener umgeben, füllen beinahe den Raum zwischen Plato und der linken Seite des Gemäldes; auf der rechten Seite sehen wir einen Jüngling, der auf seinem Knie schreibt, während ihm ein Anderer aufmerksam zusieht, einen sinnenden Weisen und einen Vierten, der, auf einen Stab gestützt, herankommt. Das Glied, welches diesen Theil der Darstellung mit dem Vordergrunde verbindet, ist die mächtige Figur des Diogenes, der mit nackten Armen und Beinen auf seinen Ellbogen gestützt auf den Stufen liegt und liest. Neben ihm steigt ein junger Mann in reicher Kleidung, dessen langes Haar von einem Bande gehalten wird, aufwärts und zeigt mit beiden Händen auf den Cyniker, während ein Anderer, der ihm herabsteigend entgegenkommt, eifrig auf Aristoteles hindeutet. Ueberaus glücklich sind Geberden und Stellung der vier Schüler zur Rechten des Diogenes, welche dem Archimedes oder Euklid unter der Maske Bramantes zusehen, wie er sich niederbückt, um seinen Beweis zu führen. Gleich trefflich sind die stehenden Ptolemäus und Zoroaster, welche die Erd- und Himmelskugeln tragen und auf Raphael und Perugino blicken, die neben ihnen stehen. Complicirter, aber nicht weniger kunstvoll ist die Gruppe im Vordergrunde links, in welcher Pythagoras die Hauptperson ist. Er sitzt auf der Ecke eines Steinblocks und schreibt Etwas aus der Tafel der Harmonien, welche einer seiner Schüler vor ihm hält. Links von ihm sieht Boethius über seine Schulter herum und hinter Beiden neigt Averrhoes sein beturbantes Haupt. Rechts von dieser pyramidalen Gruppe steht ein hübscher Jüngling ruhig aufrecht und zeigt dem Zuschauer ein edles Gesicht mit regelmässigen Zügen. Der Philosoph zu seiner Rechten, welcher den Fuss auf einen Steinblock gestellt hat und ein Buch auf sein Knie stützt, ist von Scherer Xenokrates genannt und derselbe hielt den Mann, der auf der Säulenbasis schreibt, für Epikur. Den Knaben an seiner Schulter hat man für den Erben der Gonzaga erklärt und den Jüngling zwischen

* Grimm (Leben Raphaels, p. 208) verweist auf Lomazzo (Trattato, p. 627), welcher sagt: „Senofonte fu anch' egli bellissimo ... fu costumato grazioso et esperto nell' arme." Dies spricht dafür, dass der Krieger, welcher Sokrates gegenüber steht, nicht Alkibiades sein soll, sondern Xenophon.

Pythagoras und Xenokrates für Francesco Maria von Urbino, während der Mann auf der rechten Seite, der sich mit ausgebreiteten Armen über die Gestalt Bramantes beugt, von Vasari irrthümlicher Weise als Friedrich II. von Mantua beschrieben ist.* Der Schlussstein der Composition und die letzte Figur, welche Raphael dem Gemälde hinzugefügt hat, ist der sitzende Weise ganz vorn links von Diogenes, welcher nachdenkend das Haupt aufgestützt hat und seine Feder unthätig über ein Blatt hält.

Die gesammte Composition kam aus der Hand des Meisters als eine fertige Schöpfung ohne die Vorarbeiten und Aenderungen, welche die fortschreitende Entwickelung bei der Entstehung der ‚Disputa' kennzeichnen. Die einzigen bemerkenswerthen Theile des Gemäldes, welche nachweislich späterer Ueberlegung ihren Ursprung verdanken, sind das eigene Portrait Raphaels nebst dem Peruginos auf der rechten Seite des Bildes und der sinnende Philosoph im Vordergrunde, welchen wir zuletzt beschrieben haben.† Der grossartige Carton des Gemäldes in der Ambrosiana zu Mailand zeugt von der wunderbaren Sorgfalt und Genauigkeit des Meisters.‡ Die drei bedeutenden Gestalten, die Raphael im Carton weggelassen hat, sind eben die, welche sich ihm aufdrängten, als er

* Das Gesicht des Mannes wiederholt das angebliche Selbstportrait Raphaels (Passavant III, no. 459, jetzt no. 26 in der Gallerie zu Oxford). Dass diese Figur nicht Friedrich von Mantua darstellt, folgt aus den Thatsachen, dass dieser Fürst nicht vor dem Mai 1500 geboren war und nicht vor dem Jahr 1519 seinen Titel annahm. Aber der Knabe zwischen Averrhoes und Epikur kann wohl der Erbe von Mantua sein und Francesco Maria von Urbino ist derselbe Fürst, dessen Gestalt wir schon in dem Raphael zugeschriebenen Portrait der Sammlung Czartoryski kennen gelernt haben.

† Zwei oder drei Figuren, welche hier und da im Hintergrunde eine Lücke füllen, brauchen wir nicht besonders zu erwähnen.

‡ Mailand, Ambrosiana. Die Zeichnung ist in schwarzer Kreide ausgeführt und mit Weiss gehöht, hoch 8′ 6½″, breit 24′. Der Carton ist sehr restaurirt und geflickt; er wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstückelt und fortgebracht, in Paris zusammengeklebt und aufgefrischt. Manche Theile haben jedoch den Charakter der Originalzeichnung sowie die Linien der Quadrirung bewahrt.

Im Jahre 1815 wurde er der Ambrosiana zurückgegeben, wo er noch heute als eine grossartige Ruine bewahrt wird. Die Architektur fehlt auf dem Carton.

das Bild auf die Wand übertrug. Wenn wir Raphaels eigenes Portrait näher betrachten, so finden wir auf dem Bewurf die Spuren einer früheren Arbeit. Die Umrisse sind tief in die Oberfläche eingegraben und durch spätere Manipulationen nur zum Theil verdeckt; ausserdem sieht man deutlich, dass Peruginos Gesicht das ursprünglich das Profil zeigte, später in Dreiviertelansicht gestellt ist. Hier wie anderswo erkennen wir die Leichtigkeit der Technik, welche Raphael damals erlangt hatte.* Die Durchzeichnungen der Cartons waren auf dem frischen Bewurf befestigt und die Linien mit einer Stahlspitze tief eingegraben, bevor die Farben aufgetragen waren; und dieser Vorgang hat unauslöschliche Merkmale hinterlassen.† Der Herstellung des Cartons gingen Studien nach dem Modell voraus, und in den Zeichnungen dieser Art tritt uns die vertraute Bekanntschaft des Künstlers mit der Tracht und Gewandung der Alten klar entgegen. Wie sich ein römisches Modell in einen griechischen Philosophen verwandelt, sehen wir recht deutlich auf einem Blatte in der Albertina zu Wien, auf dem Pythagoras, Boethius und Xenokrates im Negligee dargestellt sind.

---

* Raphael wie Michelangelo machten die Vorbereitungen für ihre Frescogemälde in derselben Weise: sie übertrugen die Zeichnung des Cartons auf eine Unterlage von Papier, hefteten die Unterlage an die Wand und schnitten die Umrisse mit einer Metallspitze durch das Papier in den Bewurf.

† Das Fresco giebt die Figuren in derselben Grösse wie der Carton: es ist 15′ hoch uud 25′ breit. Die Oberfläche ist durch Abblätterung und Entfärbung beschädigt; die Zeit hat die Architektur gebleicht und ausgelöscht, sodass einige der Reliefs ganz undeutlich geworden sind. Ein Riss durch die Figur des Diogenes hat das Haupt desselben entstellt; ein längerer und bedeutenderer Riss läuft durch das ganze Gemälde herab und durchschneidet die Figur des Philosophen, der die Stufen herabsteigt, von oben bis unten. Diese und die benachbarte hinansteigende Figur haben in Folge dessen sehr gelitten.

Professor Jacobi versichert in einer Mittheilung an Professor Scherer (Ueber Raphaels Schule von Athen, p. 3), dass der Kopf Zoroasters nicht von Raphael ist, und giebt an, dass er erneuert war in Folge der Beschädigung, die er durch die Hitze eines hinter diesem Theil des Fresco befindlichen Kamins erlitten habe. Nach einer sorgfältigen Untersuchung können wir Professor Jacobis Meinung nicht theilen. Es ist kein Kamin in der Wand und der Kopf Zoroasters hat nicht mehr gelitten als die übrigen Theile des Fresco.

Pythagoras sitzt in Hemdsärmeln, Xenokrates in Jacke und Hosen hält sich in seiner Stellung mit Hülfe eines Stabes. Doch kaum hatte Raphael von seinem Modell die Umrisse der Gestalt gezeichnet, so nahm er dieselbe Figur und bekleidete sie. Ein Mantel verhüllt zum Theil die Glieder, der Stab ist verschwunden, die rechte Hand zeigt auf die Seiten des Buches. Wenn dann die Figuren an der Wand der Camera die letzte Feile erhalten haben, so erlangen sie das Aussehen, welches ihnen schliesslich Würde und Grossartigkeit verleiht.* In dieser Weise ist ohne Zweifel jeder Theil des Fresco entstanden. Die glänzende Gruppe des Ptolemäus und die Schule des Archimedes mit einem besonderen Portrait Bramantes in einer Ecke des Blattes sind auf einer Silberstiftzeichnung zu Oxford zusammengestellt† und die Philosophen, welche sich im Auf- und Absteigen begegnen, auf einem andern Silberstift-Blatte derselben Sammlung. Doch Archimedes und seine Gefährten sind Modelle, die Philosophen, welche auf der Treppe ihre Gedanken austauschen, tragen die edle Gewandung der Griechen. Aber dies ist nicht die einzige Besonderheit dieser Zeichnungen: eine geringe Abweichung in der zuletzt beschriebenen setzt uns recht eigentlich in den Brennpunkt der Gedanken, welche Raphael bewegten, als er die ‚Schule von Athen' vollendete. Der Zusammenhang zwischen den beiden Gruppen, der durch die beiden auf der Treppe sich begegnenden Philosophen vermittelt wird, wurde von Raphael erst im

* Wien, Albertina; Federzeichnung von 11 Figuren auf grauem Papier mit Weiss gehöht, hoch 11", breit $14^1/_2$".

† Oxford no. 70; Silberstiftzeichnung auf blassem grünlich gefärbtem Papier, gehöht mit Weiss, hoch $9^3/_4$", breit $12^3/_4$". Diese Zeichnung enthält Bramante und die vier Schüler vor ihm, wie wir sie im Fresco sehen, dazu einen fünften über der ganzen Gruppe, der im Fresco nicht verwendet ist, und eine Wiederholung von dem Kopf Bramantes in der Ecke oben links. Rechts sieht man Ptolemäus, barhäuptig, Hals und Schulter durch einen Flecken entstellt. Das Blatt ist hier zerrissen und abgescheuert. Die einzige Figur, die sich von denen des Fresco unterscheidet, ist die des Mannes im Profil links von der Gruppe. Von diesem Manne giebt es eine Silberstiftzeichnung im Museum zu Lille no. 685, hoch 0,16 m, breit 0,11 m. Daneben befindet sich eine sehr oberflächliche Skizze zu einer Madonna mit dem Kinde und Johannes dem Täufer.

letzten Augenblick hergestellt. Auf der Zeichnung zu Oxford zeigen beide noch auf die liegende Gestalt des Diogenes.* Nach der Vollendung des Cartons trat die Aenderung ein, dass sie auf verschiedene Gegenstände hinwiesen.† Die Feinheit, mit welcher Raphael seinem Gedanken Ausdruck verleiht, indem er die vereinten Mittel der Haltung, der Geberde und des Ausdrucks zur Verdeutlichung des Gedankens benutzt, lässt uns das künstlerische Vermögen ermessen, das er zu dieser Zeit gesammelt hatte. In den Studien zur ‚Disputa, haben wir ein unmittelbares Zurückgehen auf Lionardo bemerkt; in der ‚Schule von Athen' hatte er einen Standpunkt eingenommen, der einen weiteren Kreis beherrschte. Pythagoras und seine Gefährten erinnern ebenso wohl an Giotto und Ghirlandajo als Lionardo da Vinci. Der gebückte Bramante und die Schüler mit dem mannigfaltigen Ausdruck von Aufmerksamkeit und Ueberraschung in Bewegungen und Zügen gemahnen lebhaft an die Tiefe der Charakteristik in der ‚Auferstehung des Evangelisten Johannes' in der Capella Peruzzi von Santa Croce zu Florenz. Wir spüren die Wirkung von Giottos Vorbild in Raphaels Geist zur selben Zeit, da wir bei ihm den Einfluss von Ghirlandajos Fresken in Santa Maria Novella verfolgen. Wir bemerken, wie die Grundsätze, welche ursprünglich von dem grossen Begründer der florentiner Kunst angewandt und später in den Werken Ghirlandajos zur Entfaltung gekommen waren, von Raphael mit unvergleichlich grossartigem

* Oxford no. 71; Silberstiftzeichnung auf blassem röthlich-grauem Papier, hoch 11", breit 8". Der Kopf, die Hand und der rechte Fuss des aufsteigenden Mannes sind auf verschiedenen Stellen des Blattes besonders gezeichnet; unten rechts der Kopf der Medusa, wie er auf dem Schilde der Minerva in der Zeichnung der venezianischen Akademie erscheint. Da die Gewandung der aufsteigenden Figur im Fresco umfangreicher gestaltet ist, sieht man von dem rechten Beine der absteigenden weniger als in der Zeichnung. Ausserdem hat der Kopf der letzteren Figur nicht dieselbe Haltung wie in der Zeichnung.

Eine Zeichnung im Städelschen Museum zu Frankfurt hält man für das Original der Gestalt des Diogenes. Sie stammt aus der Sammlung des Königs von Holland.

† Selbst im Carton der Ambrosiana bemerken wir noch die Aenderung in den pentimenti der Hände des absteigenden Mannes, der dem Beschauer den Rücken zukehrt.

Erfolg aufgenommen sind. Mit diesem Leitfaden in unseren Händen verfolgen wir die Spur des jüngern Künstlers, wie er wandert durch die beiden Kirchen von Assisi, die Capellen von Santa Croce und den Chor von Santa Maria Novella. Wir können ihn uns vorstellen, wie er die Aufzeichnungen macht, welche die Grundlage für den ‚bethlehemitischen Kindermord' bilden. Wir sehen gleichsam über seine Schulter, als er jene Magd in Ghirlandajos ‚Geburt' copirt, deren Gestalt und Gewand in einer Zeichnung zu Chatsworth erscheint. Und indem wir ihn in dieser Weise belauschen, denken wir daran, dass Giotto und Ghirlandajo ebenfalls in Rom gewesen sind. Wir erinnern uns, dass Ghirlandajo dort sicherlich die Schätze studirte, die vor ihm ausgebreitet lagen, und zum Gebrauch für seine Compositionen dieselben antiken Basreliefs, dieselben Kindergestalten nach Hause brachte, welche Michelangelo an der Decke der Sistina abgebildet und Raphael in den Wandfüllungen und Nischen der ‚Schule von Athen' geschildert hat. Besonders charakteristisch für Raphael ist die Thatsache, dass florentiner Elemente noch den Weg in das Rahmenwerk seiner Kunstschöpfungen finden, auch nachdem er sozusagen für immer von Florenz Abschied genommen hat. Als er nur kurze Zeit, nachdem er die Ufer des Arno verlassen, die ‚Disputa' begann, verblieb ihm noch hinreichend umbrisches Wesen, um seinem Stil einen peruginer Zug zu verleihen. In der ‚Schule von Athen' hat er diese Fesseln vollständig abgeworfen, und Perugino scheint, obgleich er neben ihm steht, zu der Erklärung bereit, dass Raphael nicht eine Spur von seiner Kunstweise bewahrt hatte, wenn er auch den Mann achtete und ehrte, dessen Hülfe ihn soweit zum Gipfel des Ruhmes emporgeführt hatte. Der Geist, welcher die ‚Schule von Athen' durchdringt, ist der Giottos, Ghirlandajos, Lionardos und Michelangelos. Was alles dies verschmolz, war Raphaels eingeborener Adel und Anmuth und, dass er stets von dem Ideal und der Antike auf die Natur zurückging. Indem er alle diese Eigenschaften in seinem Gemälde vereinigt, fügt er noch als besondere Reize hinzu einen breiteren Stil der Ausführung, ein vollkommneres Gleichgewicht von Licht und Schatten und einen grösseren Reichthum harmonischer Farben, als er bisher in seiner Frescomalerei

erreicht hatte.* Gleich jenem grossen englischen Dichter, in dessen Versen wir ein originelles Genie geleitet durch das Studium der griechischen und römischen Classiker erkennen, zeigt Raphael, dass er gleichfalls nach der Erkenntniss der Ursachen geforscht hatte, nach denen Pope unter den Alten ausschaute; und während sein Werk die Quellen erkennen lässt, aus denen er schöpfte, gelang es ihm, seine Vorbilder umzuformen und die Dinge aufs Neue der bewundernden Welt vorzuführen.

Wohl an keinem Theil der ‚Schule von Athen' sieht man deutlicher, wie Raphael die Antike benutzt hat, als an den Statuen und Basreliefs, die das Gebäude zieren, in welchem die Philosophen ihre Versammlung abhalten. Doch diese herrlichen Sculpturen sind vielmehr Nachbildungen als Copien älterer Werke. Man hat mit Recht behauptet, dass der Apollo mit der Lyra in der Nische auf der linken Seite von einer mediceischen Gemme genommen ist, welche den Gott als Sieger über Marsyas darstellt. Dieser Schatz classischer Kunst wurde im sechszehnten Jahrhundert für unschätzbar angesehen und ist nie vergessen worden, seit er zuerst entdeckt war. Er war im Besitz der Medici und ist jetzt eine Zierde des Museums zu Neapel. Raphael hat diesen Stein ohne Zweifel studirt, aber er diente ihm nur als Vorlage, die er mit neuem Leben erfüllte, indem er das menschliche Modell zu Rathe zog. Hierin war er nur der Vorläufer Michelangelos, der wenige Jahre später in seiner wundervollen Statue des Gefangenen im Louvre denselben Weg gegangen ist.†

* Meisterhaft ist die Art, wie Plato und Aristoteles gegen den Himmel gesetzt sind, den man durch den Bogen im Hintergrunde sieht.

† Die neapolitaner Gemme ist photographirt. Sie ist abgebildet bei Müntz, Culture de la renaissance. Marcantonio hat den Apollo nach dem Fresco auf einer seiner schönsten Platten gestochen. (Doch s. Grimm, Raphael, p. 286).

Eine Federzeichnung zu Oxford no. 74, mit Biester lavirt, hat man für die Originalskizze zu dem Hintergrunde unseres Fresco mit dem Apollo gehalten, sie ist aber nicht echt. Eine andere Zeichnung, in der wir eine Beziehung zu den Studien für den Apollo finden könnten, befindet sich in Lille (no. 715, hoch 0,29 m, breit 0,21 m); es ist eine kühne Federzeichnung eines nackten Mannes, welcher Etwas wie eine Leier in seiner Hand hat, und neben ihm sieht man einen bekleideten Heiligen oder Philosophen mit einem Buch. Andere Figuren in

Für die Minerva in der Nische gegenüber haben wir kein Vorbild. Sie steht hoch aufgerichtet mit der Lanze und dem Flügelhelm und dem Schild, auf welchem das Medusenhaupt in Relief erscheint. Es ist eine vornehme Nachahmung antiker Plastik, aber die Studie zu Oxford, welche Raphael hierfür und für jede Marmorfigur in den Nischen der Halle machte, hat er mit dem Silberstift nach dem Leben gezeichnet und lavirt mit Grau und gehöht mit Weiss, um ihnen das Aussehen von Bildhauerarbeiten zu geben.*

Die Medusa war für Raphael seit den frühesten Tagen seiner Lehrzeit ein vertrauter Gegenstand: er copirte eine Darstellung derselben in dem venezianischen Skizzenbuch.†

Unter die Statuen setzte Raphael ein doppeltes Paar von Reliefs: auf dem einen, unter der Minerva, sitzt eine Frau mit einem Buch auf dem Schooss, in der Hand ein Scepter, während auf den Wolken neben ihr zwei hübsche Kinder eine Tafel tragen Die Weltkugel und der Thierkreis auf der einen, die Kinder und die Bücher auf der andern Seite verknüpfen das Bild mit der ‚Philosophie' an der Decke und die vollkommene Uebereinstimmung des Gedankens in beiden Compositionen ist in Marc Antons Stich des Reliefs gut erläutert durch die Inschrift: ‚Causarum cognitio'. Die Abänderungen, welche die Arbeit Marc Antons von der Raphaels unterscheiden, finden sich zugleich auf der Originalzeichnung für die Kupferplatte, welche in der Sammlung der Uffizien unter Raphaels Namen aufbewahrt wird.‡

---

demselben Geiste entworfen, befinden sich auf der Rückseite des Blattes (no. 714, hoch 0,27 m, breit 0,2 m), das man Raphael zuschreibt. Allein die Echtheit desselben ist nicht über allem Verdacht: es ist mit einer Freiheit ausgeführt, die nicht überall der Freiheit gleicht, die sich Raphael gestattete.

* Oxford no. 72; Silberstiftzeichnung, hoch $10^1/_2$″, breit $7^7/_8$″. Raphael hat hier den Mantel nur über die rechte Schulter gelegt, auch in den Aermeln ist geändert. Die drei Profile aus den Nischen sind die auf der rechten Seite der Halle. Eine flüchtige Skizze unter diesen Figuren scheint für den Kopf des Philosophen, welcher die Stufen herabsteigt, bestimmt gewesen zu sein.

† Venedig, Akademie XXIV, no. 6, Federzeichnung; hier in Dreiviertelansicht nach links, während sie im Fresco nach rechts gewandt ist.

‡ Uffizj no. 514. Federzeichnung, die Gruppe ähnlich wie im Fresco

Apollo dagegen ist das Sinnbild der Moralphilosophie, soweit sie die Bändigung der Leidenschaften bewirkt, und Raphael hat diese Leidenschaften ungebändigt dargestellt in den Reliefs unter der Statue des Gottes. Hier ein Gefecht, dort ein einzelner Kampf zwischen einer Nymphe und einem Triton. Das Gefecht ist, mögen wir es nun auf einer Oxforder Zeichnung nackt oder auf dem Fresco bekleidet sehen, so sehr im Geist Lionardos gehalten, wie er im Hintergrund der ‚Anbetung der Weisen' oder im Vordergrund der ‚Schlacht von Anghiari' erscheint, dass wir sofort entdecken, wohin Raphaels Gedanken wanderten, als er das Gemälde componirte; doch die kühne Verkürzung, der mächtige Linienzug und eine energische Entfaltung von Muskelkraft bekunden die nahe Verwandtschaft mit dem Riesen Michelangelo.* Und doch erscheint uns Raphael in seiner ganzen Grösse in dem Jüngling, der seinen Stab mit beiden Händen erhebt, um den niedergeworfenen Feind zu treffen. Seinen Geist erkennen wir in der Gestalt des Mannes, der sich mit einem Arme gegen den Angriff schützt, während er

und darüber eine Gewandstudie und eine Frau, welche die Bücher des Plato und Aristoteles hält. Die enge, regelrechte und scharfe Schraffirung der Zeichnung charakterisirt Marc Antonio im Gegensatz zu Raphael. Die Frau mit den beiden Büchern ist eine Copie nach dem Rundbilde der Philosophie an der Decke der Camera della Segnatura.

* Oxford no. 73, rothe Kreidezeichnung, hoch 15", breit 11". Die Figur rechts, die zweite der im Text beschriebenen, erinnert an den Henker in dem ‚Urtheil Salomos'. Doch diese wie andere Figuren der Zeichnung lassen eine grössere Leichtigkeit der Hand und eine tiefere Kenntniss des Details der bewegten Muskeln erkennen als frühere Skizzen.

Das Relief im Fresco hat eine Figur mehr als die Zeichnung, — einen Liegenden im Vordergrunde links.

Von anderen Zeichnungen, die Raphael zugeschrieben werden, brauchen wir nur zu erwähnen:

1) Federzeichnung mit Dinte vom ganzen Fresco in Windsor. 2) Skizze zu dem Philosophen, der an den Pfeiler lehnt und dem Manne zusieht, der auf seinem Knie schreibt, Zeichnung in Windsor, mit Tusche lavirt und mit Weiss gehöht. 3) Rohrfederzeichnung, mit Tusche lavirt und mit Weiss gehöht, zu der Gruppe der sechs Männer rechts von Aristoteles, ebenfalls in Windsor. 4) Kreidezeichnung zu Windsor von dem Manne, der mit den Büchern herbeiläuft, mit seinen beiden Gefährten und von der Gruppe darunter mit Epikur und seinen Begleitern an der Säulenbasis. — Die erste ist Parmeggianino zugeschrieben, die übrigen Raphael, aber keine von ihnen hat das wirkliche Gepräge der Originalität.

mit dem andern zum Schlage ausholt, und in der Bewegung des schleichenden Feiglings, der aus dem Kampfe entweicht. In dem Unthier des untern Reliefs, welches den Leib des Mädchens umfasst, das sich windet und sträubt, haben wir eine neue Behandlung des Gegenstandes, welchen Ghirlandajo einst in dem Gemälde des ‚Zacharias mit dem Engel' in Santa Maria Novella angebracht hatte.

Doch dieser Schmuck ist nicht auf einen Theil des Fresco beschränkt: er ist in gleicher Weise im Vordergrunde und im Hintergrunde verschwendet. Die Statuen des Apollo und der Minerva haben ihr Seitenstück in jeder Nische der Halle und die obere Wand des Kuppelbaues, welchen Raphael nach dem herrlichen Plan Bramantes entwarf, sind mit Medaillons geziert, auf denen ein Mann und eine Frau gemalt sind, der eine von einem Buche zum Himmel emporblickend, als wenn er die Worte Platos wiederholte, die andere ihren Arm auf eine Erdkugel stützend, als wenn sie die Lehren des Aristoteles bekräftigte.

Mit welch unermüdlichem Fleisse Raphael zu dieser Zeit daran arbeitete, seine Bekanntschaft mit den Erzeugnissen der griechischen Plastik zu erweitern, erkennen wir aus zahlreichen Zeichnungen, doch nirgends mehr, als in den flüchtigen Skizzen, die an die Zeit der ‚Schule von Athen' erinnern, in den Sammlungen des britischen Museums und zu Oxford. In einer breiten Federzeichnung des britischen Museums sehen wir nackte Männer Lasten von einem Schlachtfeld tragen, Gefangene, möchte man glauben, welche Beutestücke fortschaffen auf Anordnung eines Wächters, der auf der anderen Seite des Blattes Befehle ertheilt. Ein frischer Zug, eine grosse Sicherheit der Hand und eine vollkommene Kenntniss der Bewegung der Muskeln und der Körperverhältnisse rufen uns die Skizze zu dem Relief mit dem Gefecht ins Gedächtniss.* Doch die Vorliebe des Meisters für die Antike tritt in

* Britisches Museum, Federzeichnung mit Dinte, hoch 10 1/2", breit 6 1/2", aus der Sammlung Payne Knight. Ein Mann nach rechts schreitend im Profil, einen Schild oder etwas Aehnliches tragend, ein anderer zur Rechten dem ersten gegenüber über den Leichnam eines Gefallenen schreitend. Die Zeichnung ist geflickt und befleckt, aber noch sehr schön. Auf der andern Seite ein nackter Mann mit ausgestrecktem rechten Arm nach rechts schreitend und sich nach links umschauend. Eine

diesem Blatt vielleicht weniger hervor als in einem gleichzeitigen Blatte zu Oxford, wo eine Nymphe, die ein Gefäss trägt, zu warten scheint, bis eine andere einem männlichen Begleiter seine Last abgenommen hat. Man kann nicht zweifeln, dass Raphael, als er diese Skizzen entwarf, nach Modellen arbeitete, und dennoch ist das Ergebniss etwas so Reines und Ideales, wie ein plastisches Werk aus der besten Zeit der attischen Kunst.*

»Es giebt eine herrliche Stelle in Plato's Ion über die dichterische Begeisterung, die mit dem Magnet verglichen wird. „Die Dichter sagen uns, dass sie wie Bienen herumfliegen und von den Blumen saugen und aus gewissen Gärten und Thälern der Musen von honigströmenden Quellen uns ihre Lieder bringen.“ In dem Auszug des Marsilius nimmt Alles etwas greifbarere Gestalt an. Um den Homer als Hauptdichter dreht sich der ganze Dialog. Er tritt von selbst bedeutsam hervor. Zu ihm gesellt sich bei Marsilius Apollo, dem selbst die Begeisterung von seinem göttlichen Vater zuströmt. Und er erleuchtet die Musen und diese erwecken den Dichter. Den Orpheus befeuerte Kalliope, den Musäus Urania, den Homer Klio, Polyhymnia den Pindar, Erato die Sappho, Melpomene den Thamyras, Terpsichore den Hesiod, Thalia den Virgil, den Ovid Euterpe.«

Wenn Raphael seinen ‚Parnass‘ componirte, ohne sich an die Worte Marsilio's anzuklammern, so war sein Geist doch sicherlich erfüllt von der platonischen Idee poetischer Inspiration und Apollos gen Himmel gerichteter Blick und Homers aufwärts gekehrtes Haupt wollen ebenso deutlich diesen Gedanken ausdrücken, wie der Finger Platos in der ‚Schule von Athen‘ oder die Erscheinung der Dreieinigkeit in der ‚Disputa‘ den göttlichen Ursprung der Dinge bezeichnen sollen.† Es mag richtig sein, dass Raphaels Bekanntschaft mit älteren Kunstwerken ihn für seine Erfindung des ‚Parnasses‘ vorbereitete, aber wir kennen in dem Bereiche seiner Studien kein gleichzeitiges Gemälde ausser Timoteo Vitis ‚Pallas‘

formlose Hand in Deckfarben entstellt die rechte Seite des Blattes.

* Oxford no. 81, Federzeichnung mit Dinte, hoch 11½“, breit 8“.

† Vgl. W. Scherer, über Raphaels Schule von Athen.

und ‚Apollo mit den Musen', und diese füllten als Einzelfiguren eine Reihe von Nischen in dem Palaste zu Urbino.* Raphael war es, welcher dem Gegenstande zuerst Leben und Zusammenhang verlieh und die Sage der griechischen Mythologie in Handlung setzte, und dies ist um so merkwürdiger, als er bei Ausführung seines Vorhaben auf materielle und intellectuelle Schwierigkeiten stiess, welche jeden anderen Künstler entmuthigt hätten. An den Wänden, auf denen er die ‚Disputa' und die ‚Schule von Athen' malte, hatte er den Vortheil eines guten gleichmässigen Lichtes gehabt; der ‚Parnass' dagegen wurde auf einer dunklen Wand ausgeführt, die von einem grossen Fenster unterbrochen war, welches oben einen im Bogen abgeschlossenen Raum und an den Seiten senkrechte Flächen zur Bemalung frei liess. Bewundernswerth ist die Kühnheit, mit welcher Raphael diesen fächerartigen Grund ausfüllte und sogar einige seiner Figuren von dem Rahmen des Fensters vorspringen liess. Es sind die Meinungen darüber verschieden, ob die früheste Form, welche Raphael dem ‚Parnass' gegeben, die der Camera della Segnatura ist oder die Marc Antons, welche Vasari fälschlich als die des Originals beschrieben hat.† Marc Antonios Stich ist viereckig, enthält nur wenige knapp bekleidete Figuren und ist belebt durch hübsche, Lorbeerkränze haltende Genien. Das Fresco ist oben gerundet und zeigt am Himmel keine Genien, während der Vordergrund durch die Gestalten Sapphos und Pindars gefüllt ist, welche im Stich fehlen. Auf diesem sehen wir Apollo mit der Lyra, im Fresco mit der Geige. Die handelnden Personen des ersteren schliessen sich enger an die Antike an, sind aber weniger edel gezeichnet als die des zweiten. Der Stich zeigt nichts von der göttlichen Inspiration, welche das Fresco durchströmt. Wir werden deshalb gegen Passavant und Grimm mit Richardson und Springer annehmen, dass Marc Antons berühmtes Blatt wegen der darin enthaltenen Abweichungen nicht den Anspruch machen kann, ein Vorläufer des Fresco zu sein, sondern aus verschiedenen Gründen als das Werk eines von Raphaels Schülern anzusehen ist, welcher mit den spä-

* Baldi, Descrizione del Pal. Ducale, p. 57.

† Vasari VIII, 17. 18.

teren Arbeiten des Meisters vertraut war und seine Originalstudien vor Augen hatte.

Es ist beachtenswerth, dass eine Zeichnung zu Oxford, welcher augenscheinlich ein früher Entwurf für den ‚Parnass' zu Grunde liegt, den eigenthümlichen Stil Raphaels vermissen lässt, obgleich einige der darin enthaltenen Figuren sich im Stich und nicht im Fresco wiederfinden, und es ist ebenso merkwürdig, dass die Specialstudien für beide die Hand Raphaels erkennen lassen. Wir werden im Fortgang unserer Untersuchung sehen, wie Raphael nach und nach die Gewohnheit annahm, nicht nur die Ausführung der Frescomalerei, sondern auch die Ausarbeitung der Skizzen seinen Gehülfen anzuvertrauen und in dieser Weise seine Schüler in dieselbe Art der Thätigkeit einführte, die er einst für Pinturicchio zu Siena geübt hatte. Von den acht und zwanzig Figuren, welche der Parnass enthält, sind fünfzehn ohne Bekleidung auf der Oxforder Zeichnung vereinigt. Dreizehn davon bilden die Gruppen auf dem Gipfel des Parnass, Apollo sitzt im Vordergrunde, umgeben von den Musen; allein von den drei Dichtern, Dante, Homer und Virgil, welche auf der linken Seite der Composition stehen, erscheint nur Homer ganz so wie im Fresco, Virgil und Dante dagegen sind Modelle ohne die charakteristischen Züge, welche sie später kenntlich machen. Eine Figur füllt den Raum zu jeder Seite des Fensters, links der Dichter, welcher sich vor Sappho an einen Baum lehnt, gegenüber ein Mann, der auf dem Stiche Marc Antons im Vordergrunde rechts mit beiden Händen auf Apollo zeigt.* Für die letztere Figur giebt es eine glänzende Studie im britischen Museum und auf der Rückseite befindet sich eine ebenfalls sorgfältig ausgeführte Figur eines Dichters, die in der Oxforder Skizze und im Kupferstich nicht enthalten ist, obgleich sie rechts im Vordergrunde des Fresco einen hervorragenden Platz einnimmt.†

* Oxford no. 68, Federzeichnung, hoch 12″, breit 18¼″. Die Composition ist offenbar von Raphael, aber die Ausführung gehört, soweit man nach einer theilweisen Ueberarbeitung schliessen kann, einem untergeordneten Künstler, welcher sich der Weise seines Meisters sehr eng anschloss und wahrscheinlich eine rohe Skizze als Vorlage hatte. Diese Zeichnung ist vielleicht dieselbe, welche in dem Katalog der Sammlung Praun in Nürnberg (1797, pag. 48) erwähnt wird (s. Tafel II).

† Brit. Museum, Federzeichnung

Entwurf zum „Parnass“.

Federzeichnung in Oxford.

(nach Braun)

Wir gewinnen aus dieser seltenen Verkettung von Umständen die Ueberzeugung, dass Raphaels erster Gedanke war, die Flächen neben dem Fenster mit je einer Figur auszufüllen, dass er aber später die Zahl auf zwei erhöhte und dass er zuletzt zu der Anordnung der Gruppen kam, welche schliesslich im Fresco ausgeführt sind. So wie das Gemälde uns in seiner Vollendung erscheint, ist es durch Anordnung und Durchführung nicht weniger bewunderungswürdig als die ‚Schule von Athen'. Es zeichnet sich ebenso sehr durch die Einfachheit der einzelnen Theile aus wie durch die wunderbare Heiterkeit der meisten Personen und die Tiefe der Empfindung, welche ihren höchsten Ausdruck in den Gestalten des Apollo und Homer findet. Ausserdem aber liegt der ausserordentliche Reiz des Gemäldes in der überraschenden Kunst, mit welcher Licht und Farbe über das Ganze ausgebreitet sind. Apollo sitzt am Fusse eines Lorbeerbaumes neben der kastalischen Quelle. Seine Seele scheint in die Töne des Liedes ergossen, das den Saiten seiner Geige entströmt. Er blickt begeistert zum Himmel auf, woher ihm Zeus die Dichterkrone gesendet hat. Ein leichtes anmuthiges Gewand bedeckt ihm Arm und Hüften. Erato sitzt mit der siebensaitigen Lyra auf ihrem Schoosse und blickt ihn leidenschaftlich an. Kalliope, zu seiner Rechten gelagert, lässt ihre Hand auf einer Tuba ruhen und schaut gedankenvoll ins Weite. Hinter ihr hält Melpomene die tragische Maske, während Terpsichore und Polyhymnia sich zärtlich an einander schmiegen. Die Bäume hinter Apollo trennen diese Gruppe

eines Mannes mit nackten Armen und Beinen, den Leib nach links gewendet und beide Hände nach dieser Richtung ausgestreckt, während der Kopf nach rechts sieht. Ein Mantel fällt von der rechten Schulter auf den Boden. Rechts daneben eine besondere Studie für die Gewandung, hoch 13½", breit 9"; aus der Sammlung Payne Knight.

Auf der Rückseite des Blattes eine Studie für die Gewandung eines Mannes mit ausgestreckten Armen ganz rechts auf dem Fresco; an den Seiten des Blattes sind die beiden Hände besonders gezeichnet, sowie die Hand des Dichters, welcher die dritte Figur rechts von der Urania bildet. — Die Füsse dieser Figur zusammen mit den Füssen des sogenannten Ovid sind im Einzelnen vortrefflich ausgeführt in einer Zeichnung zu Lille (no. 713, Federzeichnung mit Dinte hoch 0,3 m, breit 0,21 m). Alle diese Zeichnungen zeigen denselben kühnen und geschickten Stil.

von Eratos Gefährtinnen. Klio wendet ihr Profil dem Gotte zu, ihrer Bewegung folgt Thalia, welche die Maske in ihrer Hand erhebt, während Euterpe sich zu Urania wendet, einer herrlichen reichgekleideten Frau, welche der Scene am Abhang des Parnasses den Rücken kehrt und nach den lorbeerbekrönten Dichtern am Rand des Hügels zur Rechten schaut.

Vor dem Haine zur Linken singt Homer zu dem Spiel Apollos Auch er ist erfüllt von dichterischem Feuer und erhebt seine blinden Augen gen Himmel. Seine ausgestreckte Hand scheint mit der Furchtsamkeit des Blinden die Harmonien zu begleiten, welche in seinem Ohr ertönen. Mit ernster Aufmerksamkeit lauschen seinem Gesange Virgil und Dante, und ein Jüngling auf einem Rasensitz bereitet sich die Worte aufzuschreiben, welche von seinen Lippen fallen. Am Fusse des Hügels unterhalb des Homer ist Sappho gelagert und blickt auf eine Gruppe von Dichtern und Dichterinnen, unter denen wir die Gestalt Petrarcas entdecken. Sie wirft einen Schatten auf den Fensterrahmen, gegen den sie sich lehnt, ein Gegenstück zu der kühnen Stellung Pindars, der auf der andern Seite ganz am Rande des Vordergrundes sitzt, über welchen Kniee und Hand herausragen. Grossartig ist die Ruhe und ebenso das eindringliche Feuer, mit welchen diese gewaltige Persönlichkeit ihre Gedanken einem jungen Manne mittheilt, dessen Ueberraschung so lebendig dargestellt ist, dass wir die Laute zu hören glauben, denen sein Nachbar Schweigen gebietet. Hinter ihnen ist die Schaar der Dichter versammelt, welche Urania überschaut. Es sind, wie man glaubt, Zeitgenossen des Künstlers. Vasari erwähnt Tebaldeo, Ariosto, Sannazaro und auch Boccaccio.* Von allen diesen Namen können wir jedoch eigentlich nur den des Ariosto verbürgen, dessen Züge uns in anerkannten Portraits überliefert sind, sowie den des Boccaccio, dessen Gesicht den bekannten Typus zeigt. Sannazaro hat einige Aehnlichkeit mit dem Portrait, welches in der Eremitage zu St. Petersburg seinen Namen

* Für Tebaldeo hält man den Dichter auf der äussersten Linken am Fusse des Lorbeerbaums neben Urania, neben ihm rechts steht Boccaccio, Ariosto gerade hinter dem Manne, der seinen Finger auf den Mund legt, von Passavant Ovid genannt, rechts von ihm Sannazaro.

trägt und Raphael zugeschrieben wird. Doch die Kritik ist bei dem durch Restauration veränderten Zustande des Bildes unsicher und wir bemerken hier entschiedene Abweichungen von den Portraits, welche vor Giovios Elogien und in den modernen Biographien des Dichters gestochen sind.* Wie alle grossen Maler war sich Raphael der Nothwendigkeit bewusst, in einem monumentalen Gemälde zu idealisiren, und wenden wir uns zu seiner Darstellung Homers, Virgils und Dantes, so erkennen wir bald, wie geschickt er sich auf die wesentlichen Züge in der Charakteristik der einzelnen Figuren beschränkte. Jahre waren vergangen, seit der Künstler mit Feder und Dintenfass vor den Dichtern und Weisen des Palastes zu Urbino gestanden hatte: wir sahen, wie er sich vor den Gemälden des Justus von Gent verweilte und seine Kräfte an der Nachahmung der Bilder von Homer und Virgil versuchte, wir sahen, wie er die blinden Augen und die vorsichtig ausgestreckten Hände zeichnete, und wir sehen ihn jetzt, wie er den-

* St. Petersburg, Eremitage no. 40; Holz auf Leinwand übertragen, hoch 0,6 m, breit 0,49 m, aus der Sammlung des Hector de Garriod und Wilhelms II. von Holland. Es soll dasselbe Gemälde sein, welches im Jahre 1707 dem Sammler Magnavacca zu Bologna gehörte. Der Dichter — wenn es Sannazaro ist — erscheint ungefähr sechszig Jahre alt, er ist nach links gewandt und hat ein glattes Gesicht, lang herabwallendes weisses Haar unter einer schwarzen Filzmütze, ein braun olivenfarbiges Gewand; der Grund ist dunkel olivenfarbig. Die Züge gleichen denen des Dichters im Fresco, der jedoch jünger ist. Auf der Rückseite des Bildes stehen die Worte: LORENZO DI GIORDANO DI MICHELE DI GIORDANO DI FANO ALIAS DI FANELLO DI LVCCA.

Das durch Uebermalung und Reinigung entstellte Gesicht hat Aehnlichkeit mit dem des Sannazaro, wie es in einem Portraitstich bei Paolo Giovio, Elogia Virorum (Basel 1575, p. 149), erscheint, weicht aber ab von dem eines Portraits, das nach einem verlorenen Gemälde in der ‚Vita di Giacomo Sannazaro' (Napoli 1817) gestochen ist. Jenes Gemälde befand sich in der Sammlung Lanzellotti zu Neapel, wo es Raphael zugeschrieben war (Passavant II, p. 364). Da Sannazaro im Jahre 1458 geboren war und das Portrait im ‚Parnass' einen Mann von fünfzig Jahren darstellt, so steht das Alter nicht der Annahme entgegen, dass er hier gemeint sei. Aber das Gesicht im Fresco ist knochiger und fetter als das ältere in dem Gemälde der Eremitage. Passavant erwähnt eine Büste auf seinem Grabe in Santa Maria in Porto (die uns unbekannt geblieben ist), bemerkt aber, dass das Gesicht dem des Gemäldes Lanzellottis gleicht.

selben Formen neues Leben einhaucht. Des Blinden Augen sind offen und zum Himmel empor gerichtet, die eine Hand ist nach vorwärts ausgestreckt, und die andere greift in die Falten des Mantels. Das Haupt aber ist jetzt nach dem des Jupiter gebildet, und jeder Zug für sich erinnert an das Gesicht des sterbenden Laokoon, während der leidende Ausdruck durch das unmittelbare Studium der Natur gemildert ist.* Ebenso schön sind Virgil und Dante geschildert, obwohl sie mit Recht ihrem grossen Meister untergeordnet sind: Dante zeigt Maske, Form und Farbe der Kleidung, wie sie durch Giotto und seine Nachfolger überliefert und in Puccis Centiloquio beschrieben sind.† Die Handlung der Nebenpersonen ist vortrefflich. Virgil, der rechts von Homer steht, macht Dante auf das Spiel des Gottes aufmerksam, Dante trägt den Band der göttlichen Comödie, in dem er der Meisterschaft Virgils huldigt. Die Gruppe der Terpsichore und Polyhymnia, welche sich anmuthig aneinander schmiegen, ruft uns die beiden jungen Männer ins Gedächtniss, welche auf dem Fresco Giottos in Santa Croce zu Florenz dem Tanze der Tochter der Herodias zusehen. Doch eine Quelle unendlichen Genusses erschliesst sich uns in der ganzen Gestaltung des Bildes, wenn wir den Glanz betrachten, welcher über Antlitz und Körper Apollos liegt, die schneeweissen Gewänder Kalliopes und die hellen Töne in der Tunica Eratos. Hinter Apollo ist der Himmel hell und die Lorbeerbäume heben sich schön dagegen ab. In leiser Abstufung vermindert sich der Glanz, wie er zu beiden Seiten auf die Figuren ausstrahlt. Sappho und Pindar bedeckt ein durchsichtiges Dunkel, hier und da durchbrochen von einzelnen Sonnenlichtern. Ueberall bekundet der Meister, dass er sich jedes Detail der antiken Tracht und Formenbildung zu eigen gemacht hat, und wenn wir uns von dem Fresco zu den Studien

*Herr Gruyer hat zuerst die Uebereinstimmung Homers mit Laokoon erkannt. Vgl. ‚Raphael et l'antiquité', angeführt in Müntz' Raphael.

† Come per Poeta fu vestito
Colla corona in testa dell' alloro,
E in sul petto un libro ben fornito,
. . . . . .
Questo che veste di color sanguigno.

Antonio Pucci, abgedruckt von Alessandro d'Ancona per nozze Bonghi-Ranalli, Pisa 1868, p. 2. 16.

wenden, die er für verschiedene Theile desselben gemacht hat, so erkennen wir ohne Schwierigkeit die classischen Vorbilder, welche Raphael gesehen und wahrscheinlich copirt hat, bevor er den Geist, der ihnen inne wohnte, in sein Gemälde übertrug. Die edlen Häupter Homers, Dantes und Virgils auf einem Blatte zu Windsor sind Wunder von Zeichnung und dem Schönsten gleichzustellen, das der Künstler jemals geschaffen hat. Der herrliche Kopf des ersten mit seinem mächtigen Knochenbau zeigt eine hohe wunderbar modellirte Stirn, regelmässige Nase und Mund, das Alter angedeutet durch Runzeln und einen Kranz von krausen Locken. Alles ist bis ins Einzelne plastisch durchgearbeitet, während der Ton der Stimme hörbar auf den Lippen zu schweben scheint. Virgil ist vielleicht weniger edel und erinnert mehr an das Modell. Doch Dante ist voll von furchtbarem Ernst.* Ebenso grossartig ist die Federzeichnung für die ganze Figur in der Albertina, und für Homers Hände und Gewand bewahrt eine schöne Skizze das Museum zu Lille.† Apollo ist nach dem nackten Modell gezeichnet auf einer Studie, welche sich ebenfalls in Lille befindet, und an der Seite des Blattes die fünfsaitige Geige, die Raphael für den Gott auf dem Parnass wahrscheinlich passender erschien als die Leier, welche das Symbol seines Sieges über Marsyas ist. Der Accord aber, den er in der Skizze spielt, wird im Fresco zu einer einzelnen Note.‡ Raphael hatte Apollo in den verschiedenen

* Windsor, Federzeichnung der drei Köpfe Homers, Virgils und Dantes, hoch $10\frac{1}{2}''$, breit $7''$. In diesen herrlichen Studien ist Homer ganz in antikem Geiste gebildet, Virgil weniger idealisirt und näher dem Modell, auch etwas verschieden im Schnitt der Züge und der Haltung des Gesichtes von dem Kopf im Fresco. Ausserdem hat Raphael ihn ohne den Vollbart gemalt, welcher in der Zeichnung deutlich angegeben ist. Dante ist bejahrt, aber nach dem bekannten Typus gezeichnet, welchen wir in verschiedener Gestalt in der Capella del Podestà zu Florenz und in Michelinos Gemälde im Dome sehen. Auf der Rückseite des Blattes ist eine Studie für die Gewandung Dantes.

† Wien, Albertina, Federzeichnung ähnlich dem Fresco, hoch $12\frac{7}{12}''$, breit $5\frac{1}{4}''$. — Lille no. 712, Federzeichnung der Hände und der Gewandung, hoch 0,335 m, breit 0,246 m.

Auf der Rückseite dieses Blattes finden wir die Füsse Ovids und eines anderen Dichters, vgl. Lille no. 713.

‡ Lille no. 728, Federzeichnung mit Biester nach dem Modell, hoch 0,319 m, breit 0,225 m. Die Figur ist

Arten der classischen Darstellung kennen gelernt, nur nicht in der des platonischen Mythus, und so schuf er das Ideal des Gottes auf dem Parnass. Einige von den Musen aber bildete er nach hervorragenden Werken in den Sammlungen des Vaticans, und wenn uns die Quelle seiner Inspiration zuweilen verborgen bleibt, so liegt der Grund davon einzig darin, dass die Statuen, welche er studirte, unserer Kenntniss entrückt sind. Die Melpomene im ‚Parnass' vereinigt die verführerische Fülle der Modernen mit antiker Gewandung. Allein die Zeichnung zu Oxford, nach welcher diese Gestalt ausgeführt ist, beweist, dass Raphael unmittelbar nach einem antiken Marmor gearbeitet hat, dessen Arme, Beine und Gewand er beibehielt, während er die Bewegung des Kopfes änderte. Der Windstoss, welcher mit den Falten ihres Gewandes spielt, lässt die Tunica ihrer Nachbarin unberührt. Die Kleidung Virgils auf der Rückseite des Blattes zeigt deutlich an, dass dieses Studium für den ‚Parnass' bestimmt war, was Marc Antons Stich bestätigt.* Erato in der Albertina mit ihrem zurückgeworfenen Kopf giebt zu gleicher Betrachtung Anlass: das Gewand, welches ihre Glieder umhüllt, ist plastisch im Faltenwurf, doch die Stellung findet sich in keiner uns bekannten Statue, während Mieder und Jacke deutlich auf das Modell einer römischen Contadina hinweisen.† Erst im Fresco wurde die siebensaitige Lyra hinzugefügt, um die Eigenthümlichkeit der Muse zu kennzeichnen.

fast nackt mit Ausnahme eines Tuches über dem Schoosse; Kopf und Oberkörper sind etwas verschieden von denen im Fresco, doch die Beine sind dieselben. Es ist behauptet worden (Passavant II, p. 77), dass Raphael den Geigenspieler San Secondo darstellen wollte, doch ist dies reine Vermuthung. Das Instrument hat in der Skizze fünf Saiten, von denen eine mit dem Daumen gespielt wird. — Auf der Rückseite des Blattes ist eine Gewandstudie.

* Oxford no. 69, Federzeichnung mit Biester, hoch 13", breit $8^7/_8$". In dieser Zeichnung scheint Melpomene kaum die Erde zu berühren, sie wendet den Kopf nach links, während sie im Fresco nach der entgegengesetzten Seite blickt. Diese Figur und die Gewandung auf der Rückseite des Blattes sind mit kunstvoller sicherer Hand gezeichnet. — Eine Copie der Melpomene befindet sich in den Uffizien zu Florenz.

† Wien, Albertina; Federskizze hoch $9^1/_4$", breit $8^1/_6$". Diese schöne Zeichnung zeigt denselben Stil wie die vorhergehende. Die obere rechte Ecke des Blattes ist ein Flicken von modernem Papier.

Aus der Apotheose Homers, einem vaticanischen Relief, von dem sich eine Wiederholung im britischen Museum befindet, ist vielleicht die Figur der Kalliope mit der Tuba entnommen, doch ist die Haltung des linken Armes und die Wendung des Kopfes in geschickter Weise verändert. In einer Zeichnung der Albertina sind die Bildung der Hüften und die Lage der Beine, sowie die Art, wie das Gewand die Glieder umschlingt, mit grosser Kunst ausgearbeitet nach der Ariadne des Vaticans, welche von Castiglione unter dem Namen Kleopatra in einem Sonett gefeiert und von Marc Anton in einem berühmten Stich wiedergegeben war.* Niemand als Raphael hat es vermocht, einer Schöpfung, welche aus so mannigfachen Quellen abgeleitet war, das Gepräge der Originalität zu verleihen und sie durch das Studium der Natur dem modernen Geschmack anzupassen.†

In einer wunderbar durchgearbeiteten Zeichnung des britischen Museums, welche schwerlich von Raphaels eigener Hand stammt, finden wir die ganze Gruppe von Sappho und den vor ihr stehenden Sängern.‡ Die Gestalt der Dichterin ist vielleicht der Kalliope des vaticanischen Reliefs nachgebildet. Doch wie fein hat Raphael die Lage des Körpers der Neigung des Bodens angepasst, mit welcher Anmuth hat er den schönen Kopf und die Glieder erfüllt und die Arme, welche die Rolle und die Leier halten!

Obwohl die Ausführung des ‚Parnasses' wegen des Ortes und

* Vgl. Castiglione, Carmina Veneta 1558, p. 31 und Marc Antons Stich. Die Ariadne, no. 418 in der vaticanischen Gallerie, ist unter der Regierung Julius II. gefunden. Ein schöner Bronzeabguss befindet sich im Louvre. Die Beziehungen der Kalliope Raphaels zu der Ariadne sind schon von Müntz (Raphael archéologue p. 7) bemerkt worden.

† Wien, Albertina; Federskizze, hoch 9¼″, breit 8⅙″. Auf der Rückseite des Blattes ist Urania, ebenfalls für den Parnass, mit dem Rücken gegen den Zuschauer gezeichnet.

‡ Britisches Museum, Silberstiftzeichnung auf präparirtem Pergament, hoch 0,28m, breit 0,18m; aus der Sammlung Paine Knight. Diese Zeichnung ist zu sorgfältig und zu sauber durchgeführt in der Modellirung des Schattens, als dass sie nicht für eine Copie nach dem Fresco angesehen werden müsste. Auf dem oberen Theil des Blattes befindet sich Dante und ein Theil Homers.

Der Kopf der Klio, einst im Besitz des Königs von Holland und jetzt in der Sammlung des Herrn Colnaghi zu London, ist von Passavant (II, p. 78) beschrieben.

des eigenthümlich gestalteten Raumes, für den er bestimmt war, mehr Schwierigkeiten machte, als die anderen Bilder der Camera della Segnatura, scheint er doch weniger Mühe gekostet zu haben als die ‚Disputa' und die ‚Schule von Athen'. Er hat nur wenig von der Empfindung, welche die erste erfüllt, oder von der Grossartigkeit der zweiten; aber er ist vielleicht gefälliger als beide. Wir entdecken wohl einige Missverhältnisse, besonders in der Statur gewisser Figuren. Aber die meisterliche Breite der Composition und die Sicherheit der Behandlung, welche diesem Gemälde seinen Reiz giebt, bezeichnen die Periode von Raphaels grösster Kraft. In der raschen Ausführung steht es wahrscheinlich nur der gegenüberbefindlichen Allegorie der ‚Prudentia' nach und nirgends bemerken wir eine Andeutung davon, dass die Zeit herannaht, in welcher der Meister nicht mehr im Stande war, all seine Mühe den Arbeiten zu widmen, welche er übernahm, und sie deshalb theilweise seinen Schülern anvertraute.*

Mit dem ‚Parnass' nahm Raphael von der historischen Malerei Abschied und begab sich in das Reich der Phantasie. In dem vierten Gegenstande, welchen er in der Camera della Segnatura malte, vereinigte er in sinnreicher Weise symbolischen Gehalt mit den Erfordernissen der malerischen Composition. Die Klugheit sitzt auf einem Steinblocke, erhaben thronend über den verwandten Tugenden der Tapferkeit und Mässigung. Der Block, auf welchem sie sitzt, ist von reinem Marmor; die Stufe, auf welcher ihre Füsse ruhen, ist der Sitz ihrer Gefährtinnen. Raphael hat in dieser Composition einen Vorwurf behandelt, an dem sich die Kräfte eines Giotto und Lorenzetti erprobt hatten. Was sie geschaffen hatten, war dann wieder aufgenommen von Norditalienern, welche unmittelbar aus dem Geiste der Antike schöpften. Raphael gab ihm eine neue Gestalt, indem er Anmuth und Eleganz mit strenger Grossartigkeit verband. Hierin bleibt er unübertroffen: die Tugenden in der Camera della Segnatura sind unerreicht in Kraft, Anmuth der Linien und durchsichtiger Helligkeit der Farbe. Obgleich er

* Der ‚Parnass' hat mehr als die ‚Disputa' gelitten. Er ist durch Uebermalung entstellt, besonders in der Luft, welche in Folge dessen ihre Frische verloren hat (s. Taf. III).

Der Parnass.

Wandgemälde im Vatican.

(nach Braun)

wiederum gezwungen war, seine Palette für das Dunkel einer Fensterwand einzurichten und seine Farben zu einer hellen Stimmung zu dämpfen, so schuf er ein Gemälde, so heiter, so meisterhaft frei ausgeführt wie Andrea del Sartos ‚Geburt' in der Santissima Annunziata zu Florenz. Während aber der ‚Parnass' die ganze Wand füllte, bedeckte er mit den ‚Tugenden' nur den Bogenabschnitt über dem Fenster. Die Klugheit sitzt seitwärts auf ihrem Thron, das Haupt nach links geneigt: sie blickt in einen Spiegel, den sie mit der Rechten fasst, während ein reizender Flügelknabe ihn vor ihr Gesicht hält. Indem sie sich mit dem linken Arme auf ihren Sitz stützt, das linke Bein zurückgezogen, das rechte vorgestreckt, bildet sie in Umriss und Bewegung eine majestätische Erscheinung. Der Mantel, welcher von der rechten Schulter herabfällt, ist um die Beine gewickelt, sodass er die mit Sandalen bekleideten Füsse frei lässt. Im Gegensatz gegen das gesenkte Profil, welches der Spiegel zurückstrahlt, steht die bärtige Maske, die auf der anderen Seite aufwärts blickt. Der Uebergang von Einem zum Andern ist gefällig durch ein Tuch vermittelt, welches sie zugleich trennt und verbindet. Ein flügelloser Knabe erhebt neben dem Sitze eine flammende Fackel, während nahe bei ihm die Mässigung den Zügel der Leidenschaften hochhält und dabei sich wendet, um nach einem schönen nackten Kinde zu blicken, dessen anmuthiges Gesicht dem Beschauer zugekehrt ist. Die ausgestreckte Hand und der Finger, mit dem es gen Himmel zeigt, wiederholen die Moral, die uns überall in diesem Zimmer des Vaticans entgegentritt: ohne Hülfe des Himmels, scheint es zu sagen, sind Klugheit und die anderen Tugenden unnütz. Ein breiter Mantel fällt über den einen Arm der Mässigkeit herab und umfliesst ihre Glieder in prächtigen Falten; der Schwung der Linien verhüllt zum Theil die künstliche Anmuth der Bewegung. Grossartiger, edler und völliger sitzt die Tapferkeit, im Profil nach links, mit Helm und Brustpanzer, der untere Theil des Körpers ist mit einem weiten Gewande bedeckt, welches das eine in Stahl gekleidete Bein frei lässt. Die linke Hand streichelt den Kopf eines Löwen. Ein Eichenzweig in ihrer Rechten erinnert fein an das Motto und die Losung der Rovere. Zwischen seinen frischen Blättern sind Eicheln verstreut, und ein

zierlicher Genius klettert auf den Schooss der Tapferkeit, um die Früchte zu pflücken. Doch nicht durch Sinnbilder allein ist die Macht angedeutet, Gestalt und Antlitz machen gleicher Weise den Eindruck von Kraft und Selbstvertrauen, und ein Knabe auf der Stufe zur Linken, der uns den Rücken zukehrt, bedeutet eine unsichtbaren Person hinter dem Bilde, dass hier die Verkörperung von Herrschaft und Gesetz ist. Die ideale Schönheit der Griechen und die übernatürliche Energie Michelangelos sind hier in einer Gestalt vereinigt, die in merkwürdigem Gegensatz gegen die umbro-florentiner Erscheinung der Mässigkeit steht. Wir fragen uns, ob dieser Gegensatz einem Zufall seine Entstehung verdankt, denn ohne Zweifel musste es angezeigt erscheinen, die kolossalen Verhältnisse der Einen der schlanken Bildung der Anderen gegenüberzustellen, indem die Klugheit zu einem Bindeglied zwischen Beiden gemacht wurde. Man kann nicht leugnen, dass die Klugheit heiterer, einfacher und massvoller in den Verhältnissen ist als ihre beiden Begleiterinnen. Alle Drei aber zeichnen sich aus durch Grossartigkeit der Körperbildung und monumentale Gewandung. Die Verkürzungen sind meisterhaft angegeben, sowohl in Bezug auf die Zeichnung als in Rücksicht auf den Ort, von dem man die Figuren sieht. Die farbigen Figuren heben sich schön ab von dem schwachbewölkten Himmel hinter ihnen. Die Empfindung, welche dieses fast tadellose Gemälde erfüllt, ist rein raphaelisch. Die zarte Farbenscala steht im Einklang mit der freundlichen Heiterkeit dieses Gefühls. Das Ganze athmet eine Fröhlichkeit und Klarheit, in welchen sich unverkennbar die kühnen bewunderungswürdigen Sibyllen von Santa Maria della Pace ankünden, in welchen der Genius Raphaels die ganze Kunst Griechenlands, Michelangelos und seine eigene verschmolzen hat. Wir werden sehen, wie Vasari die Entstehung des ‚Jesaias' erklärt hat, aber vor dem Jesaias wurde die Tapferkeit in der Camera della Segnatura gemalt, und wenn wir diese herrliche Schöpfung sehen, möchten wir glauben, dass Raphael sich jetzt schon, wenn nicht früher in die sistinische Capelle geschlichen und die Sibyllen Michelangelos gesehen hatte, welche die grösste Beisteuer eines reichbegabten Meisters zu der Kunst des sechszehnten Jahrhunderts gewesen sind. Als

Raphael aber von jenen Staffeleien herabgestiegen war und dann die Eindrücke verarbeitete, welche er dort gewonnen hatte, kleidete er die Gedanken Michelangelos in seine eigene Tracht und schmückte sie mit neuer Anmuth.

Die grossartige Vereinigung von Eleganz und Energie, welche die Allegorie der ‚Klugheit' auszeichnen, wäre ein würdiger Abschluss für die Arbeiten in der Camera della Segnatura gewesen; aber es war gegen Raphaels Gewohnheit, bei einer so gewaltigen Decoration das geringste Detail zu vernachlässigen. Er hat deshalb auch den untergeordneten Darstellungen eines Justinian, welcher die Pandekten veröffentlicht' und eines ‚Gregor IX., welcher die Decretalen ertheilt' einen eigenen Reiz verliehen, indem er den Nachdruck auf den Portrait-Charakter legte. Endlich füllte er noch die Räume unter dem ‚Parnass' mit Nachahmungen von Reliefs, welche Augustus darstellen, wie er Virgils Aeneide vom Feuer rettet, und Alexander den Grossen, wie er die Gesänge Homers in das Grab des Achilles legt, und er schmückte die Seiten der Fensternische mit Ornamenten, welche Tafeln mit antiken Compositionen umgeben. Die ganze Decoration wurde später durch eine Reihe von Wandfüllungen in Tarsia vervollständigt, die durch Fra Giovanni da Verona ausgeführt waren. Leider sind die Farben der Bilder im Laufe der Jahre stark beschädigt, die Basreliefs und Tafeln zum Theil verschwunden und die Intarsien des Veroneser Mönches durch Monochrome ersetzt, welche bald Perino del Vaga, bald Polidoro zugeschrieben werden.* Wir können die Schönheit der Anordnung nur in unserer Einbildung wiederherstellen, aber wenn wir auch das Ganze nicht mehr sehen, bewundern wir doch die Vielseitigkeit des Künstlers in den einzelnen Theilen und erfreuen uns an dem Talent, mit welchem er das Wachsthum der päpstlichen Macht geschildert hat, indem er Gregor IX. unter der Tracht und den Zügen Julius des Zweiten darstellte und den Hof Gregors in den Gestalten der Prälaten seiner eigenen Zeit.

Als Sixtus IV. die vaticanische Bibliothek vollendet und Pla-

* Ueber den Inhalt der untergeordneten Theile der Decoration in der Camera della Segnatura vgl. Vasari VIII, p. 20; X, p. 166. 167. Passavant II, p. 91. 92.

tina mit der Aufsicht über seine Bücher beauftragt hatte, wählte er Melozzo dazu, das Ereigniss in einem Bilde zu feiern, welches wir noch besitzen. Melozzo malte den Papst thronend und Platina vor ihm knieend, während die Cardinäle Pietro Riario und Giuliano della Rovere der Feierlichkeit beiwohnen. Kein Wunder, wenn Julius II. sich dieses Vorfalls erinnerte und Raphael beauftragte, die Verleihung der Decretalen zu schildern. Jetzt war er an der Reihe zu sitzen: er setzte seine eigene Person an Stelle Gregors IX., und die Prälaten in dessen Gefolge waren seine eigenen Secretäre, der Cardinal del Monte, Giovanni de' Medici und Alessandro Farnese. War es nicht natürlich für Medici und Farnese, daran zu denken, dass eines Tages auch an sie die Reihe kommen könnte, Papst zu sein? Raphael, der wahrscheinlich Melozzos Fresco gesehen hatte, übernahm die Composition nur soweit, als er eine Reihe von neuen Gliedern hinzufügen konnte. Die Erinnerungen, welche seinen Geist bewegten, waren nicht auf Rom beschränkt, sie wanderten weit weg zu den Meisterwerken Masaccios in der Brancacci-Capelle oder denen des Ghirlandajo in Santa Maria Novella zu Florenz. Der Priester, welcher die Decretalen empfängt, kniet rechts vom Fussschemel das Papstes. Julius sitzt im Ornat bärtig auf dem päpstlichen Stuhl. Seinen Mantel hält rechts ein Cardinal, dessen Gefolge von Prälaten den Hintergrund auf seiner Seite füllt. Dasselbe Amt verrichtet zur Linken Giovanni de' Medici, begleitet von den Cardinälen Farnese und Antonio del Monte. Seit dem Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit schuf Raphael hier zuerst eine von jenen Portraitgruppen, von denen der ‚Leo' im Pitti ein unvergängliches Beispiel ist. Die kräftige Idealisirung, welche die historischen Persönlichkeiten in der ‚Disputa' und der ‚Schule von Athen' auszeichnet, ist aufgegeben. Die handelnden Personen sind lebende Individuen, deren charakteristische Züge und Eigenthümlichkeiten der Natur entlehnt sind. Die Ceremonie ist eine solche, wie sie Raphael selbst erlebt haben mochte, und Nichts hindert uns zu denken, dass Cardinal del Monte und die künftigen Päpste Leo X. und Paul III. dem jugendlichen Künstler Modell sassen, ihn beobachteten, wie er seinen fleissigen Pinsel handhabte, und ihm Versprechungen von künftiger Gönnerschaft

Die Verleihung der Decretalen.

Fresco im Vatican.

(nach Braun)

machten. Die Figuren sind im Fresco geschickt vertheilt und das Licht ist mit vollendeter Kunst auf die Gestalt des Papstes concentrirt, während es bei den Figuren seines Gefolges abnimmt, doch überall sind die Uebergänge durch Halbtöne vermittelt, welche durch starke Gegensätze von Licht und Schatten geschickt hervorgehoben werden. Die Ausführung der Einzelheiten ist einer treuen und würdigen Naturnachahmung angemessen, ohne dem Bilde Durchsichtigkeit und Luft zu nehmen.*

Die Verleihung der Decretalen durch Gregor IX. unterscheidet sich von der Veröffentlichung der Pandekten durch Justinian darin, dass in letzterer die antike Tracht an Stelle der modernen gesetzt ist und in gewissem Masse die Gesetze des Reliefs befolgt sind. Justinian sitzt im Profil nach rechts mit einem knieenden Beamten vor ihm, Hofleute stehen im Halbkreis umher. Dass der Papst sowohl als Raphael an diesem Gegenstande weniger Interesse hatten als an dem vorigen, merken wir an der verhältnissmässigen Trockenheit und Steifheit der Figuren. Justinian scheint nach einer Relieffigur gebildet und die Härte in seiner Bewegung wird kaum aufgehoben durch die natürliche Haltung des knieenden Beamten und der aufwartenden Hofleute.†

Die monochromen Nachbildungen von Reliefs, welche die unteren Theile der Wand des ‚Parnasses' bedecken, sind in einem Stile gezeichnet, der Raphaels würdig ist. Zur Linken befiehlt Alexander einem seiner Begleiter, die Gesänge Homers in das Grab des Achilles zu legen. Das Gefolge des Königs, aus zwölf Personen bestehend, ist zu beiden Seiten des Grabes aufgestellt, in

* Rom, Camera della Segnatura. Besonders gelitten haben in dem Fresco der untere Theil der Gesichter des Papstes und Giovannis de' Medici und ein Theil von der Hand des Papstes (s. Tafel IV).

Eine Zeichnung des knieenden Priesters nebst vier Begleitern im Städelschen Museum zu Frankfurt ist Raphael zugeschrieben, sieht aber mehr aus wie die Arbeit eines seiner Schüler. Sie gehörte der Sammlung Verstolk im Haag.

† Das Fresco hat mehr als das vorige gelitten. Die Farben sind an einigen Stellen verschwunden, an anderen beschädigt. Eine Skizze zu dem Gemälde, welche einst Sir Thomas Lawrence gehörte, befindet sich jetzt im Städelschen Museum zu Frankfurt; ob aber diese Skizze echt ist, ist vielleicht noch eine offene Frage.

welches einige von ihnen hinein blicken. Zur Rechten verbietet Augustus in der festlichen Tracht eines Imperators den Testamentsvollziehern Virgils, die Aeneide zu verbrennen; einer von ihnen hält das Manuscript, das er in einer Kohlenpfanne, welche vor ihm steht, zu verbrennen droht. Der Kaiser hält ihn mit einer Handbewegung auf und seine Hofleute bekunden ihren Beifall. Doch der Schönheit der Zeichnung entsprach die Kunst des Mannes nicht, der sie auf die Wand übertragen hat, und wir beobachten eine merkwürdige Aehnlichkeit zwischen der Malweise in diesen Fresken und in den Karyatiden der Stanza dell' Eliodoro, die offenbar von Perino ausgeführt sind.

Der übrige Theil der Decoration war seiner Zeit ohne Zweifel des Namens Raphaels würdig; in seinem gegenwärtigen Zustand würde er kaum eine längere Betrachtung lohnen.

Wir können uns Raphaels Freude vorstellen, als er auf den Architrav unter dem Parnass schrieb, dass seine Arbeit im Jahre 1511, dem achten Jahre des Pontificats Julius des Zweiten beendet war.* Er hatte allerhöchstens zwei und ein halbes Jahr auf diese Aufgabe gewendet und wir können sagen, dass Werke von solcher Vortrefflichkeit und Ausdehnung von keinem Künstler in so kurzer Zeit vollendet sind ausser von Michelangelo, welcher vier und ein halbes Jahr gebrauchte, um die Decke der sistinischen Capelle auszumalen. Doch dies waren eben Zeiten, wo der Wetteifer der Künstler ein Kampf zwischen Giganten war; mit Raphael und Michelangelo verglichen, sind alle späteren Maler nur ein Pygmäengeschlecht.

* Julius II. Pont. Max. Ann. Chri. MDXI Pontificatus sui VIII.

DRITTES CAPITEL.

Im Jahre 1511, dem achten Jahre des Pontificates Julius des Zweiten, hat Raphael nach seiner inschriftlichen Angabe die Arbeiten in der Camera della Segnatura beendigt.* Das genauere Datum dieses wichtigen Ereignisses hat bis jetzt nicht festgestellt werden können, doch giebt es Mittel, es mit annähernder Gewissheit zu bestimmen.

Im Herbste 1510 hatte der Papst Rom verlassen, um den Feldzug zu eröffnen, aus welchem er am 27. Juni 1511 als ein Geschlagener zurückkehrte.† Die ersten Lichtblicke des Erfolges, welche ihn ermuthigten, als er den Kampfplatz betrat, waren bald von den Wolken des Missgeschickes verhüllt. Nach der Einnahme von Mirandola wurde der Friede verweigert, aber der Verlust Bolognas liess bald darauf den Papst bereuen, dass er zu schnell die Macht seiner Feinde gering geschätzt hatte.

Unterdessen hatte Raphael seine Arbeiten im Vatican unterbrochen, weil Julius von Rom fortgegangen war, ohne ihm die nöthigen Sitzungen für das Gemälde der Decretalen zu gewähren. Aehnlich ging es aus pecuniären Gründen mit der Sistina, wo Michelangelo seine Gerüste nicht mehr bestieg.‡

Als Julius in kriegerischem Gepränge den Vatican verliess, um gegen den Norden zu ziehen, trug er die geschorene Platte und das glatte Kinn, an welche er sein ganzes Leben lang gewöhnt gewesen war. Am Tage seiner Ankunft in Bologna entliess er

* Der erste November war der Jahrestag der Thronbesteigung.

† Paris de Grassis, Diarium, Paris Mscr. III, p. 71. 149.

‡ Der Papst hatte Michelangelo ohne Geld gelassen. Siehe Heath Wilson, Michelangelo p. 173.

seinen Barbier und beschloss, dass sein Bart unverkürzt bleiben solle, bis er die Franzosen aus der Halbinsel vertrieben habe. Raphael traf ihn bei seiner Rückkehr mit einem Bart von acht Monaten.* Er sowohl wie Michelangelo erschienen im Vatican, als die Wunden noch schmerzten, welche der Papst von der Hand der Bologneser empfangen hatte. Buonarrotti vereinigte seine Klagen mit denen des Papstes über die Zerstörung der Statue zu Bologna, auf welche soviel Geld und künstlerische Arbeit nutzlos aufgewendet war. Den Verlust zu ersetzen, waren neue Anstrengungen erforderlich. Julius fragte ungeduldig, wann die sistinische Capelle vollendet sein würde. „Sobald ich kann", war die charakteristische Antwort des Malers. Durch diese offene Sprache erzürnt, erhob der Papst seinen Stock und, — wenn wir Condivi glauben dürfen, — schlug er Michelangelo. Gleich darauf aber sendete er ihm eine Salbe in Gestalt von 500 Ducaten.† Michelangelo ging nach dieser Ermuthigung wieder an die Arbeit. Der Papst, ungeduldig wie immer, besuchte die Gerüste, zu denen er einen besonderen Zutritt hatte, und Raphael wurde mit Sitzungen für den berühmten Carton beehrt, welcher ein Erbstück in dem Palaste zu Urbino wurde. Dass der Papst in dem Gemälde der ‚Decretalen' mit einem Barte erscheint, beweist, dass dieses Fresco nach dem Juni des Jahres 1511 ausgeführt worden ist. Nothwendiger Weise aber war eine gewisse Zeit verflossen zwischen der Anfertigung des Cartons und seiner Uebertragung in die Camera della Segnatura und so kommen wir zu dem Schluss, dass die ‚Verleihung der Decretalen' im August desselben Jahres beendet war. Michelangelo wiederum hatte in dieser Zeit über die Hälfte von der Decke der Sistina vollendet. Wahrscheinlich wurde er von den Fortschritten seines Nebenbuhlers in Kenntniss gesetzt — und es würde nicht politisch klug von ihm gewesen sein, wenn er nicht wenigstens einen Theil von seinen umfangreichen Arbeiten gezeigt hätte, als

* Chron. des Friano degli Ubaldini in B. Podesta, Documenti inediti relativi a Michelangelo, Rom 1875, p. 16. Paris de Grassis (Diar. III, p. 109) sagt: ‚Pontifex continue barbatus. Nam ab eo, quod Bononiam ex urbe ingressus est, numquam barbam tondit.'

† Condivi p. 42.

die Camera della Segnatura im vollendeten Zustande zu sehen war. Damals also, möchten wir glauben, hat er jenen Brief geschrieben, in welchem er seinem Vater mittheilt, dass er die letzte Hand an jenen Theil der Decke gelegt, den er angefangen habe, und zugleich dem Papste zu verstehen gegeben, dass er bereit sei, die Gerüste und Vorhänge wegzuräumen, welche sein Werk verbargen.* Paris de Grassis erzählt uns, das der Papst den Vorabend und das Fest der Himmelfahrt Mariä wählte, um der Vesper und dem Hochamt in der sistinischen Capelle beizuwohnen und die neuen Gemälde zu sehen, welche dort kürzlich enthüllt waren". Die Tage, an welchen diese Ceremonien Statt fanden, waren der 14. und 15. August 1511.†

Hieraus scheint hervorzugehen, dass die Camera della Segnatura und die Sistina zu gleicher Zeit für den Papst enthüllt wurden, und Julius konnte also eine unmittelbare Vergleichung zwischen den Meisterwerken der beiden grossen Männer anstellen, deren Dienste zu gewinnen ihm das Glück beschieden hatte.

Es ist begreiflich, dass die Parteigänger der beiden Künstler jetzt die widerstreitenden Ansprüche ihrer Günstlinge geltend machten, dass Bramante mahnte, wenn der Papst sein Grabmal fertig sehen wollte, müsste er Michelangelo von den Gerüsten der Sistina fortnehmen und Raphael an seine Stelle setzen, dass Michelangelo in einem Augenblicke schlechter Laune gegen Bramantes zerstörende Thätigkeit in dem Neubau von St. Peter eiferte.‡ Aber mitten in diesem Hader wurde Julius krank, so krank, dass seine Freunde an seiner Rettung verzweifelten. Als er nach einer seltsamen Speise von Zwiebeln und Pfirsichen genesen war, gab

* Vgl. den angeblich im Jahre 1509 geschriebenen Brief in Heath Wilsons Michelangelo p. 163.

† Paris de Grassis, Diarium III, f. 160. ‚Vespera et Missa in Capella Palatina Magna in Vigilia et die Assumptionis Glor. Virg. Pontifex . . . voluit interesse Vesperis et Missae in capella majori Palatina per sacristam celebratis festiviter, . . et ad eam Pontifex venit velut picturas novas ibidem noviter detectas videret vel quia ex devotione ductus fuit.' — Herr Müntz hat das Glück gehabt, diesen wichtigen Abschnitt aus Paris de Grassis Diarium zuerst abzudrucken, vgl. ‚Une rivalité d'artistes' in der Gazette des beaux arts, Mars et Avril 1882.

‡ S. Condivi p. 40.

er die Entscheidung über die Ansprüche der beiden Maler. Er beauftragte Michelangelo, an der Decke der Sistina fortzufahren und er befahl Raphael, einen Corridor zwischen dem Vatican und dem Belvedere auszumalen,* indem er ihn zugleich Vorbereitungen für die Ausschmückung der Stanza dell' Eliodoro machen liess, und so war der Wetteifer der beiden grossen Meister in seine richtigen Bahnen geleitet.

Julius II. ist als das Muster eines italienischen Helden geschildert worden, als ein Typus plastischer und monumentaler Individualität und die Verkörperung von Kraft und Energie in einer Zeit, welche schon Alexander VI. und Cesare Borgia hervorgebracht hatte.† In diesem Lichte hat ihn Raphael, wie man uns sagt, gesehen und in einem berühmten Gemälde dargestellt. Die Wahrheit ist, dass der feurige Papst, welcher Frankreich und Spanien trotzte und von einer Unterwerfung Italiens träumte, nicht die Person war, die Raphael malte, ausser wenn wir annehmen, dass das wahre Bild, welches im Laufe der Zeiten verschwunden ist, verschieden war von den zahlreichen Copien, welche die Wechselfälle der Jahrhunderte überdauerten. Als Julius für dies Portrait sass, war er nicht ein sieggekrönter, sondern ein durch Niederlagen gebeugter Fürst. Wir sehen in dem Bilde kein Zeichen eines unersättlichen Ehrgeizes: in allen vorhandenen Exemplaren sitzt Julius II. ruhig auf dem päpstlichen Stuhl bis zum Knie sichtbar, drei Viertel nach rechts gewandt. In tiefe Gedanken versunken, scheint er zu brüten über die merkwürdigen Aussprüche, die er auf seinem Todtenbette that, ein Bekenntniss von Todsünden und ein Geständniss, dass er die Kirche regiert habe, wie er sie nicht hätte regieren sollen.‡ Er hat ganz die Haltung eines Mannes, der gebeugt ist unter der Last seiner Sorgen. Der Bart, der als ein Abzeichen des Trotzes

* Vgl. die Urkunde in Müntz, Raphael p. 387. Raphael scheint hier die Arbeit mit Baldassare Peruzzi getheilt zu haben. Vasari erzählt: „Avendo intanto Papa Giulio II fatto un corridore in Palazzo e vicino al tetto un' uccelliera, vi dipense Baldassare Peruzzi tutti i mesi di chiaroscuro" (VIII, p. 222).

† Vgl. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom p. 111.

‡ Paris de Grassis, Diarium III, p. 388.

ewachsen war, der tief in die Purpurmütze gedrückte Kopf, die nit gesträubtem Haar eingefassten Wölbungen der Stirn, die unzeln über den Augen und die Augen selbst von Schwermuth mschleiert, — Alles bekundet Niedergeschlagenheit und Alter. Das Tuch in seiner rechten Hand und die Linke auf der Lehne es Stuhles verrathen nichts von dem kriegerischen Geiste, der zu Zeiten Julius des Zweiten Gestalt durchleuchtet und in rascher Bewegung durchzuckt haben muss. Auf dem Fresco der ‚Decretalen' malte Raphael den Papst in vollem Ornat. Blick und Bewegung es Kopfes unterscheiden sich nur wenig von denen des Cartons. n der ‚Austreibung Heliodors', welche später gemalt ist, sitzt ulius stolz „in sede gestatoria". Aber die Züge sehen wir nur n verlorenem Profil und der Blick ist abgewendet. Wir möchten lauben, dass der hastige und reizbare Papst dem Maler einzig nd allein für den Carton Sitzungen bewilligt hat, und dass nach dieser Zeichnung, welche sich jetzt im Palazzo Corsini zu Florenz befindet, ie ganze Reihe von Gemälden ausgeführt ist, welche wir in den erschiedenen europäischen Sammlungen finden. Durch Nadelstiche und Ueberarbeitung ist dies merkwürdige Werk in einen Zustand gebracht, welcher die Hand des Meisters kaum mehr erkennen lässt.* Die Gemälde aber, welche hiernach ausgeführt ind, auch die der florentiner Gallerien nicht ausgenommen, zeigen ns nur die Arbeit von Raphaels Schülern oder von noch späteren

* Der Carton ist im Inventar von Urbino folgendermassen verzeichnet: ‚Quadro uno di Papa Giulio II in arbone fatto da Raffaelle d'Urbino on cornice di noce." Er ist in Kohle nd Kreide gezeichnet in derselben Grösse wie das Gemälde der Uffizien. Ein Inventar von 1627 im florentiner Archiv beschreibt ihn als „en carta", nd ein anderes von 1663 giebt an lass der Carton sich zu Poggio Imperiale, einem Landhaus der Medici, befand. Wie er in den Palazzo Corsini kam, ist ungewiss. Ulderico Medici in seinem Katalog der Sammlung Corsini meint, dass er von der Herzogin Vittoria als Geschenk an den Marchese Filippo Corsini gegeben war, einen Kammerherrn und Günstling der Fürstin. Vgl. Catalogo della galleria Corsini, Florenz 1880, p. 45. Der Carton (no. 148) ist hoch 1,09 m, breit 0,82 m. Siehe auch Gotti, Gallerie di Firenze p. 334.

Eine Kreidezeichnung zu dem Kopf Julius des Zweiten von derselben Grösse wie im Carton ist in der Sammlung Chatsworth, gehört aber schwerlich dem Meister selbst.

Künstlern und es ist traurig zu denken, dass das beste Exemplar, welches vielleicht am meisten auf Originalität Anspruch machen konnte, untergegangen ist, nachdem es länger als ein halbes Jahrhundert die Lieblingskirche Julius des Zweiten geschmückt hatte Vasari und Lomazzo, welche das seltene Glück hatten, das Original in Santa Maria del Popolo zu Rom zu sehen, beschreiben es als ein Wunder, „dessen Anblick zittern macht.“ * Als das Haus der Rovere Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Verfall gerieth, liess Cardinal Sfondrato das Bild in seinen eigenen Palast bringen und bot es dem Kaiser Rudolf II. zum Kauf an und kurz darauf ist jede Spur des Gemäldes verloren.† Francesco Maria I. von Urbino, welcher das Andenken seines grossen Verwandten in Ehren hielt, hat den Carton wahrscheinlich von Raphael erhalten, mit dem er, wie wir gesehen haben, zu Rom fortwährend in Beziehung stand. Er schickte ihn nach Urbino, wo er blieb, bis ihn Vittoria, die letze Nachkommin der vereinten Häuser Rovere und Montefeltro, bei ihrer Verheirathung mit Ferdinand von Toscana im Jahre 1635 als Theil ihrer Mitgift mit fortnahm. Zugleich mit dem Carton gelangten nach Florenz zwei Wiederholungen des Bildes in Oel: die erste, jetzt in den Uffizien, zeigt charakteristische Eigenheiten des Stiles, welche auf Penni als Urheber hinweisen, die andere, im Pitti, erinnert ebenso an die Manier Giovannis da Udine, und es ist nur natürlich, dass die Aufgabe, die Werke Raphaels zu vervielfältigen, Leuten zufiel, welche, was sie an Ruf erlangt hatten, ihrer Verbindung mit dem grossen Urbinaten verdankten.

Giovanni da Udine war im Jahre 1487 in der Stadt geboren, von der er seinen Namen erhalten hat, und kam in Jahre 1502 als Schüler

* Vgl. Vasari VIII, p. 21. Lomazzo, Idea del Tempio, p. 116.

† Ueber das Vorgehen des Cardinal Sfondrato und seine Aneignung des Bildes vgl. S. Vögelin, Die Madonna von Loretto (Zürich 1870, p. 15) und für die Verhandlungen mit Rudolf II. die Noten des Vicekanzlers Coradusz aus Rom vom 7. März, 4. Juli, 17. October 1595 in einer Mittheilung von L. Urlichs in der Zeitschrift für bildende Kunst 1870, V, p. 49. Dass Coradusz nicht von einem Portrait Julius des Zweiten, sondern Leo des Zehnten spricht, ist unwesentlich, da wir aus andern Quellen ersehen, dass er den einen Papst mit dem andern verwechselt hat. S. Vögelin a. a. O.

zu Martino da Udine. Nach vierjähriger Lehrzeit durfte er auf die Wanderschaft gehen und es ist möglich, dass er im Jahre 1506 nach Venedig kam und, wie Vasari meint, unter Giorgione studirte. Aber er kam bald wieder nach Hause, und da er im Jahre 1508 zur Würde eines Stadtrathes erhoben wurde, scheint er alle die Vortheile genossen zu haben, die eine Provinzialstadt ihm bieten konnte.* Doch Rom übte auch auf ihn seine Anziehungskraft und er machte sich auf, sein Glück in der Hauptstadt des Papstes zu versuchen. Raphael nahm ihn in seine Dienste und verwandte ihn hauptsächlich dazu, Ornamente und musikalische Instrumente zu zeichnen. Vielleicht war es Giovanni, welcher die Lyra der Sappho und Erato im ‚Parnass' malte. Wenigstens schreibt Vasari ihm die Orgel, die Geigen und die Cymbeln in Raphaels heiliger Cäcilia in Bologna zu.†

Giovan Francesco Penni, genannt ‚il Fattore' wegen seiner Geschicklichkeit in jeder Art untergeordneter Arbeit, war frühzeitig in Raphaels Haus gekommen, wo er Jahre lang in der Stille thätig war. Sein Nachahmungstalent war so gross, dass seine Zeichnungen oft mit denen seines Meisters verwechselt sind. Seine Kunst als Zeichner und sein Geschick, die Abwägung von Licht und Schatten und die plastische Modellirung Raphaels wiederzugeben, reichten aus, um den Julius in den Uffizien zu schaffen, welcher in technischer Beziehung nicht auf der Höhe des Meisters steht. Der goldene Ton des Julius im Pitti und das venezianische Gewebe der Stoffe im Verein mit einer gewissen Vernachlässigung des Umrisses, welche für einen Maler aus der Schule von Friaul charakteristisch ist, sind ein deutlicher Beweis, dass wir das Bild dem Giovanni da Udine zuzuschreiben haben.‡

* Aus einer Urkunde im Archiv zu Udine wissen wir, dass Giovanni auf 4 Jahre zu Martino da Udine in die Lehre gegeben wurde am 8. Juli 1502. Es ist deshalb zweifelhaft, ob Vasari Recht hat, wenn er sagt, dass Giovanni da Udine ein Schüler Giorgiones war (p. 300). Vgl. Maniago, Belle arti Friulane 1823, p. 357. In Rom trat er, wie Vasari sagt, in die Schule der jungen Leute bei Raphael ein, woraus hervorzugehen scheint, dass er zu dieser Zeit noch wenig Erfahrung hatte (Vasari XI, p. 301).

† Vasari XI, p. 301.

‡ Die beiden Portraits Julius des Zweiten, welche sich in den Uffizien und im Pitti befinden, sind im In-

Aber das Portrait Julius des Zweiten war nicht das einzige Werk von Raphaels Hand in Santa Maria del Popolo. Auch eine

ventar von Pesaro folgendermassen verzeichnet.

„1. Quadro uno grande col retratto di Papa Giulio con cornice dorata.

2. Quadro uno grande con cornice di noce col retratto di Papa Giulio II."

Sie sind ähnlich katalogisirt in den „Nota de' quadri buoni che erano in Guardaroba d'Urbino (vgl. Gotti, Gallerie di Firenze, p. 335); aber, wo das ursprüngliche Inventar den Namen des Künstlers auslässt, fügt das florentiner Verzeichniss jedes Mal hinzu: „di mano di Rafaello".

Uffizj no. 1131, Holz, hoch 3' 1", breit 2' 10". Julius, bis zu den Knieen sichtbar, drei Viertel nach rechts gewandt in einer rothen Mütze, violettem mit Pelz gefüttertem Kragen und weissem Chorrock, in der Linken ein weisses Tuch und drei Ringe an jeder Hand; sein Sitz ist rothgepolstert, der Grund grünlich. Dies ist das beste von allen vorhandenen Exemplaren des Portraits; obschon Passavant (II, pag. 94) das im Pitti vorzieht, welches er für das Original hält. Es ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt, fest umrissen, mächtig im Ton und mit schönem Gegensatz von Licht und Schatten modellirt; doch erkennen wir nicht die Meisterhand und den echten Stil Raphaels.

Pitti, no. 151, Holz, von derselben Grösse wie die Wiederholung in den Uffizien und in denselben Farben. Auch hier müssen wir gegen das Urtheil Passavants (II, p. 92), welcher dies für das Original hält, behaupten, dass die technische Ausführung nicht die Raphaels ist. Die Malerei ist kalt und formell, wie man sie von einem Copisten erwarten kann. Ein allgemeiner goldener Ton übt beim ersten Anblick einen gewissen Reiz, aber dieser Eindruck verschwindet, wenn wir beachten, dass der Ton einförmig und schwach und die Massen von Licht und Schatten nicht so abgewogen sind, wie es bei Raphael zu sein pflegt. Die Behandlung ist weder sicher noch gewissenhaft. Auch die Zeichnung ist incorrect und mechanisch, da man sieht, wie sie mit Feder und Dinte unter den Farben ausgeführt war. In dem Chorrock und Tuch ist hier und da mit körperhafter Farbe gemalt, während das Fleisch durchsichtig ist. Das Ganze ist durch Lasuren zusammengestimmt. Alle diese Eigenthümlichkeiten weisen auf einen Venezianer hin, der wahrscheinlich kein anderer als Giovanni da Udine ist.

Das nächstbeste Exemplar nach denen in Florenz befindet sich zu London in der National-Gallerie no. 27, Holz, hoch 3' 6", breit 2' 8", aus den Sammlungen Falconieri zu Rom und Angerstein zu London, eine alte Copie von röthlichem Ton, welcher an die Schule Giulio Romanos erinnert, etwas hart in den Umrissen.

Frühere Sammlung Leigh Court, nicht so gut wie das vorhergehende Exemplar, etwas roh im Ton.

London, G. Cornwall Legh, Eaton Place (Ausstellung zu Manchester no. 131), aus späterer Zeit als das vorhergehende.

Wien, Belvedere no. 364, Copie auf Leinwand, nicht aus der Zeit Raphaels.

heilige Familie schmückte die Kirche, ausgestattet mit allem Zauber, über welchen der grosse Meister verfügte. Sie wurde von Vasari enthusiastisch bewundert und reizte die Begierde desselben Prälaten, welcher sich das Portrait Julius des Zweiten angeeignet hatte. Cardinal Sfondrato bot die ‚Madonna del Popolo' am Ende des sechszehnten Jahrhunderts dem Kaiser an. Nach einer Sage, welche vor der Forschung nicht bestanden hat, fand das berühmte Gemälde seinen Weg in das Heiligthum von Loretto, aus dem es in der Zeit der französischen Revolution verschwunden ist. Allein es genügt, zu sagen, dass das Original nur bis zum Jahre 1615 verfolgt werden kann, und dass seitdem nur Copien bekannt geworden sind.*

Berlin, Museum no. 232 aus der Sammlung Giustiniani zu Rom (1815), wo sie dem Giulio Romano zugeschrieben war, auf Leinwand, hoch 2′ 1½″, breit 2′ 6″, eine leblose Copie.

Rom, Gallerie Borghese, eine sorgfältig ausgeführte Copie, dem Giulio Romano zugeschrieben, doch weder von ihm noch von einem Schüler Raphaels.

Turin, Gallerie no. 199, eine alte Copie auf Holz, sehr beschädigt durch Uebermalung, welche Farben und Umrisse verändert hat.

Rom, Palazzo Corsini, im dritten Raum no. 44, eine der jüngsten und unbedeutendsten Copien, von Bottari für Cardinal Neri Corsini erworben im Jahre 1762, s. Mariette an Bottari vom 7. August 1762 in Bottari, Raccolta (Milano 1822) IV, p. 545.

Ueber die Copien des Kopfes vgl. Passavant, Raphael II, p. 95.

* Die Zeugnisse sind gesammelt durch Professor Vögelin in Zürich a. a. O. Er bemerkt zunächst den Irrthum Vasaris, welcher annimmt, dass die Jungfrau das Kind mit einem Schleier bedeckt, während sie den Schleier erhebt, unter welchem Jesus schlummert. Sodann bespricht er die Vermuthung Passavants (I, p. 143), dass das Bild für Raphael Riario gemalt sei, welche wahrscheinlich auf der Annahme beruht, die Madonna del Popolo sei dieselbe, auf welche Raphael in einem Briefe an Francia anspielen soll. Er beweist, dass Sandrart sie nicht im Jahre 1675 zu Rom gesehen haben kann; der Uebergang in die Sammlung des Cardinals Sfondrato wird durch Zeugnisse festgestellt, welche wir schon in Bezug auf das Portrait Julius des Zweiten angeführt haben. Im Jahre 1741 wurde dem Heiligthum in Loretto von einem Girolamo Lottorio zu Rom ein Gemälde vermacht, dessen Beschreibung (welche Pungileoni aus Murris Buch „sopra la Santa Casa di Loretto" anführt) mit dem übereinstimmt, was wir von der Madonna del Popolo wissen. Ob aber dies Gemälde Original oder Copie war, bleibt ungewiss. Im Jahre 1759 ist Lottorios Vermächtniss aus Loretto verschwunden und an seiner Stelle wurden eine oder mehrere schlechte Copien oder Stell-

Vasaris thatsächliche Angaben sind häufig bestritten, sein künstlerisches Urtheil ist selten angefochten worden. Demnach wäre es möglich, dass er das Portrait Julius des Zweiten und die ‚Heilige Familie' in der Santa Maria del Popolo für Originale gehalten hätte, während sie in Wahrheit Schülerarbeiten aus Raphaels Atelier waren. Allein es ist höchst unwahrscheinlich, dass Schulcopien in einem der hervorragendsten Gebäude Roms ausgestellt gewesen seien, ohne als unecht erkannt zu werden. Wir haben allen Grund, anzunehmen, dass Julius diese Kirche, deren Patron er war, persönlich mit den Meisterwerken beehrte, welche unglücklicher Weise untergegangen sind.

Nach den erhaltenen Copien zu urtheilen, war die ‚Madonna del Popolo' sicherlich eine der schönsten Compositionen Raphaels. Sie zeigt das Christkind aus dem Schlafe erwachend, mit den Schultern auf einem Kissen liegend, die Hände ausstreckend und die Blicke auf ein feines Gewebe gerichtet, welches die Jungfrau über ihm hält. Maria steht hinter ihm, mit ausgebreiteten Armen das Tuch erhebend, ein Schleier fällt von ihrem Haupte herab. Der bärtige St. Joseph hinter ihr stützt sich mit beiden Händen nachdenklich auf seinen Stab. Vor Jahren hatte Raphael denselben schönen Gegenstand behandelt, einmal in dem Bilde, von dem wir eine Copie in der ‚Madonna Brocca' zu Mailand haben, dann wieder in der ‚Jungfrau mit dem Diadem' im Louvre; von beiden weicht unser Gemälde darin ab, dass das Kind erwacht ist und dass der H. Joseph an die Stelle des kleinen Johannes getreten ist. Skizzen aus früher Zeit und Erinnerungen an die Allegorien des Vaticans erfüllten das Gedächtniss des Meisters. Die Gestalt und Tracht der Jungfrau und die Neigung ihres Hauptes gemahnt an die ‚Justitia' in der Camera della Segnatura. Das muntere Kind entnahm der Maler den Zeichnungen seiner Mappen: wir können

vertreter von Copien gezeigt. Eine von diesen soll im 6. Jahre des französischen Kaiserreiches vom General Colli weggebracht sein. Doch wir brauchen uns bei diesem Zwischenfall nicht aufzuhalten, da das Gemälde, welches in solcher Weise gestohlen sein soll, offenbar nicht dasselbe war, welches Lottorio geschenkt hatte.

auf einem Skizzenblatt in Lille bemerken, wie Raphael die Lust fröhlicher Kinder beobachtet und wenigstens eine Zeichnung entworfen hatte, welche ein genaues Seitenstück zu dem Christus in der ‚Madonna del Popolo' bildet. Eine Gruppe daneben erinnert an die ‚Madonna Bridgewater' und die ‚Jungfrau mit der Palme'. Hier wie auf einem andern Blatte zu Lille sind die lebhaften Bewegungen der Kinder in so mannigfacher Gestalt wiedergegeben, als wenn der rasche Stift des Meisters der wechselnden Lage mit derselben Leichtigkeit gefolgt wäre, mit der das Kind sie änderte.* Aus all diesen Vorlagen, welche offenbar gesammelt waren, bevor Raphael nach Rom kam, schuf er eine Composition, welche nicht nur den Beifall der gewöhnlichen Beschauer fand, sondern auch späterhin einen Sebastian del Piombo zur Nachahmung reizte und eine Schaar von Copisten veranlasste, sie ins Unendliche zu vervielfältigen.† Das beste unter den bekannten Exemplaren ist das des verstorbenen Walter Kennedy Laurie in Florenz, welches zum Theil die Hand von Giulio Romano und Perino del Vaga ver-

* Lille no. 695, Silberstiftzeichnung, hoch 0,116 m, breit 0,144 m. Die eine Seite des Blattes enthält das Christkind, welches auf dem Bette liegt, mit den Schultern auf einem Pfühl; der linke Arm halb ausgeführt, der rechte Arm mit der Hand wie im Gemälde, daneben noch einmal gezeichnet; im rechten Winkel dagegen ein aufwärtsblickendes Kind, das auf eine Brüstung lehnt; links davon eine etwas abweichende Wiederholung und darüber eine Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde und zwei andern Knaben, welche an die ‚Jungfrau mit der Palme' und die ‚Madonna Bridgewater' erinnert.

Lille no. 696, Silberstiftzeichnung, hoch 0,167 m, breit 0,118 m. Fünf Fragmente von Kindern, von denen vier als Vorarbeiten für die ‚Madonna del Popolo' benutzt sein können.

British Museum, Silberstiftzeichnung auf röthlich braunem präparirtem Papier, aus der Sammlung Payne Knight. Neun Fragmente von Figuren, von denen einige an die auf no. 696 zu Lille erinnern. Die Zeichnung ist aber zu zaghaft und kleinlich, als dass wir sie mit Sicherheit Raphael zuschreiben könnten. Die Hand ist offenbar dieselbe, von der die Sappho mit dem Dichter in derselben Sammlung gezeichnet sind.

† Siehe Sebastian del Piombos Nachahmung in der Gallerie zu Neapel. Ausser den unten erwähnten Exemplaren befand sich eines im Jahr 1680 in der Sammlung Farnese (zusammen mit einer Copie, vgl. Campori, Raccolta di Cataloghi p. 220 und 259). Die Grösse wird angegeben: hoch 1½', breit 2'.

räth.* Jünger als Penni oder Giovanni da Udine kam Giulio Romano früh in Raphaels Atelier. Er war ein Römer, welcher zu künst-

* Florenz, Sammlung Kennedy Laurie (in der Ausstellung zu Rom 1870 no. 73). Die Darstellung ist im Text beschrieben, die Figuren haben Lebensgrösse. Die Tafel ist an zwei Stellen gesprungen. Ein Riss läuft über die rechte Hand der Jungfrau hinab, ein anderer längs der Wange und dem linken Handgelenk Marias nach dem rechten Knie und dem linken Fuss des Kindes. Der Vorhang ist grün, das Kleid der Jungfrau roth, ihr Mantel blau, Pfühl und Lager des Kindes weiss. Das Beste von Allem ist der Kopf des H. Joseph, der in schön gemischten Farben gut modellirt ist, reich im Ton und fest in der Zeichnung, wie es etwa Giulio Romano gemacht hätte. Die Umrisse der Jungfrau sind härter, die Tinten flüssiger und einförmiger und röthlich gefärbt. Auch das Kind ist mangelhaft gezeichnet, was Alles eher auf Perino del Vaga als auf Giulio führt. Eine Mitarbeit Raphaels könnte man höchstens für den Kopf des H. Joseph zugestehen. Er war zu geschickt, so harte Farben stehen zu lassen wie das Grün des Vorhanges neben dem Roth des Kleides und dem Blau des Mantels oder Schleiers oder die unschönen Hände und Gelenke der Jungfrau zu zeichnen. Was uns von der Geschichte des Bildes überliefert wird, ist, dass es eine Zeit lang in Lucca war, wo es von einem geschickten florentiner Händler, Signor Gagliardi, gekauft wurde, durch den es an Mr. Walter K. Laurie kam. Folgende Copien verdienen erwähnt zu werden:

Verona, im Besitz des verstorbenen Signor Tortella, auf Leinwand; ebenso gross wie das vorige, sehr beschädigt, zum Theil verwaschen, zum Theil übermalt. Obgleich Einiges von dem, was übrig geblieben, sehr schön ist, macht doch der Zustand des Ganzen ein richtiges Urtheil unmöglich. Die Akademie zu Bologna hat es im Jahr 1869 als Original anerkannt, es war durch Signor Tortella zu Mantua aufgefunden. — Louvre no. 378, Holz, hoch 1,21 m, breit 0,91 m, aus der Sammlung Louis XVIII. Auch dies Bild hat sehr gelitten und ist jetzt sehr dunkel. — Mailand, Brera no. 378, früher bei den Capuzinern von Sassoferrato (Rici, Memorie storiche, Macerata 1834, II, p. 262) und später in Sant' Andrea zu Mailand, Leinwand; schwache Copie aus der Verfallzeit der florentiner Schule. — Turin, Museum (nicht ausgestellt), Holztafeln mit 3 verticalen Rissen, ebenfalls florentinisch und wahrscheinlich identisch mit dem Exemplar, welches im Jahr 1847 von dem genueser Marchese Spinola an den König von Sardinien verkauft wurde (s. Passavant II, p. 102). Es ist eine alte Copie offenbar von einem Schüler eines der Allori, von dunkler Färbung und durch Uebermalung verändert. — Verona: eine gute alte Copie sahen wir bei dem Geistlichen von S. Maria in Organo. — Loretto: im Sanctuarium sieht man noch eine Nachbildung der Madonna del Popolo. Die Hauptgruppe ist weiter an die linke Seite des Bildes gerückt, vom H. Joseph sieht man mehr, und den Hintergrund bildet eine Landschaft. Diese Veränderungen haben Statt gefunden, um das Bild in den Altar des

lerischer Arbeit heranwuchs, und war durch sein Geschick, auf die Weise seines Meisters einzugehen, in hohem Grade befähigt, der Gehülfe eines grossen Künstlers zu werden.* Er war aller Wahrscheinlichkeit nach geboren zwischen 1492 und 1499 und also viel jünger als Penni und Giovanni da Udine, mit denen er sich bald trotz seiner Jugend messen konnte.† Es steckte aber mehr in ihm als in den anderen Künstlern. Zu der Zeit, als die Camera della Segnatura ausgemalt wurde, war er wahrscheinlich alt genug, um seinem Meister bei den Vorbereitungen zu helfen und dem Farbenreiber Baviera beizustehen, welcher halb Dienstbote halb Künstler war, aber niemals höhere künstlerische Ehren

Marchese Solari in S. M. di Loretto einzufügen. Es ist ein Werk des achtzehnten Jahrhunderts. — Kyburg in der Schweiz. Alte Copie, einst im Besitz der Grafen Ferraris, die im Jahre 1626 in Innsbruck wohnten. Dies Exemplar ist durch Altarlichter beschädigt, restaurirt von Eigner in München. — Neapel, Museum no. 16. Eine dürftige Copie, schwach in der Zeichnung und einförmig im Ton. Dies ist das Bild, welches Passavant (II, p. 104) in der Abtei von Montecassino gesehen hat, wo es dem Andrea del Sarto zugeschrieben wurde. — Fontenay aux Roses bei Paris. Eine sehr schwache alte Copie in der Pfarrkirche.

Abweichende Wiederholungen des Gemäldes giebt es in Stockholm bei Herrn Axel Lamm, aus der Sammlung Byström. Holz, Copie mit kleinen Figuren, aus dem siebzehnten Jahrhundert. — Leigh Court, Sammlung Miles, ohne den H. Joseph, schwaches florentiner Exemplar aus der Zeit der Nachfolger Alloris. — Von alten Copien, welche in den Sammlungen der Farnese zu Parma, der Königin Christine und der Orléans in Italien und Frankreich erwähnt werden, ist jede Spur verloren, doch vergleiche man Passavants Liste (II, p. 102—4), der noch eine Bearbeitung der Darstellung, im Besitz des Grafen A. Maggiori zu Fermo erwähnt, in welcher Johannes der Täufer und ein knieender St. Antonius hinzugefügt waren. Dies Gemälde wurde nach Entfernung der Zusätze von Marchese Campana an die verstorbene Grossfürstin Marie von Russland verkauft. An dem Stock des H. Joseph liest man die Buchstaben R. S. V. A. XVII. p. Die Jungfrau und der H. Joseph gleichen denen der Madonna del Popolo. Das Christkind aber schläft mit gekreuzten Beinen. Die Tafel hat sehr gelitten und ist eine Nachahmung von Raphaels früherem Stil durch einen umbrischen Maler.

* Vasari (VIII, p. 24) sagt: „Se lo prese in casa e se l'allevò". Aretino (im Marescalco ed. Giolito Venet. 1553 sc. III) nennt Giulio „di Raphaello alumno".

† Davers Leben Giulios (2. Ausg. 1852, p. 1) giebt die urkundliche Notiz von seinem Tode ‚im Alter von 47 Jahren' im November 1546. Doch ist dies schwerlich genau in der Angabe des Alters.

erlangte als die eines Wiederverkäufers von den Stichen, welche aus der gemeinsamen Arbeit Raphaels mit Marc Antonio von Bologna hervorgingen.*

Raphael hegte eine aufrichtige Bewunderung für jede Art der Formschneidekunst und eine besondere Vorliebe für Albrecht Dürer, dessen Stiche alle an den Wänden seines Ateliers aufgehängt waren.† Als Marc Antonio nach Rom kam, wurde er von Raphael als Francias Schüler freundlich aufgenommen. Nachdem er einige Jahre in Bologna thätig gewesen war, wandte sich der junge Kupferstecher nach Venedig und Florenz, wo er mehr Gelegenheit hatte, die Compositionen berühmter Künstler zu vervielfältigen als anderswo. In Bologna waren seine Vorbilder umbrisch gewesen, in Venedig deutsch. Als er nach Florenz kam, fühlte er sich bald von dem Ruhme Michelangelos angezogen und er vollendete schnell den berühmten Stich der ‚Kletterer', in welchem er zuerst die Formengebung der Florentiner annahm. Sobald er aber nach Rom übergesiedelt war, fand er in Raphael den Meister, der ihm am meisten zusagte, und er eignete sich mit Erfolg dessen Manier an. Es giebt wenig berühmte Männer in der italienischen Kunstgeschichte, deren Leben so wenig bekannt ist wie das Marc Antonios. Die Platte der ‚Kletterer' trägt aber das Datum 1510 und die Stiche, welche nachher in Rom herauskamen, sind wahrscheinlich später ausgeführt. Das beste Zeugniss für eine Verbindung, welche für Raphael und Raimondo gleich ehrenvoll ist, finden wir in dem ‚bethlehemitischen Kindermord', an welchem, wie wir gesehen haben, beide Künstler zusammen gearbeitet haben. Die Studien, welche Raphael für den Gebrauch seines Freundes machte, waren gleichzeitig mit denen für die ‚Schaffung der Planeten' und das ‚Urtheil Salomos' im Vatican.

In der Albertina zu Wien finden wir die Federzeichnung für einen nackten Soldaten, welcher den Fuss eines Kindes in den

* Baviera wird genannt als Raphaels „garzone ch'aveva cura d'una sua donna" (Vasari VIII, p. 35. 37; IX, p. 83; X, p. 157). Sein Name lautet in einer Urkunde vom November 1515: „Baverius Charocii de Parma" und er selbst bezeichnet sich als „pictor" (vgl. Il Buonarroti II, Serie I, p. 127).

† S. Dolce, Dialogo, p. 24. 25.

Armen seiner Mutter gefasst hat. Diese beiden Gestalten bilden einen prächtigen Gegensatz auf der linken Seite von Marc Antons Stich. Auf demselben Blatt ist eine knieende Frau dargestellt in derselben Haltung wie die falsche Mutter in dem ‚Urtheil Salomos', wodurch die gleichzeitige Entstehung der beiden Compositionen bewiesen ist. Die Rückseite des Blattes füllt eine Zeichnung zu der ‚Schöpfung der Planeten'.*

Für den Zeitpunkt, in welchem Marc Anton seine Platte begann, giebt es noch ein Zeugniss anderer Art. Zwei oder drei Jahre, nachdem die Camera della Segnatura vollendet war, wurde Araldi, ein Künstler zweiten Ranges, beauftragt, im Kloster San Paolo zu Parma eine Reihe von biblischen Geschichten zu malen, unter denen das ‚Urtheil Salomos' und der ‚Kindermord' hervorragen. Diese Gemälde sind den raphaelischen Originalen nachgebildet und das Datum des Plagiats ist in der Inschrift angegeben: „Transivimus per ignem et aquam et eduxisti nos in refrigerium MDXIV."

Das Leben Araldis ist zu wenig bekannt, als dass wir mit Sicherheit feststellen könnten, wie er zuerst dazu gekommen ist, die Arbeiten Raphaels nachzuahmen; doch führt uns die angegebene Thatsache zu der natürlichen Schlussfolgerung, dass die Stiche Marc Antons im Jahre 1514 in Italien verbreitet waren. In der frühsten Periode seiner Studienjahre hat Raphael einige Gruppen componirt, welche mit dem ‚Kindermord' in Verbindung stehen. Wir haben in dem ersten Theile dieses Werkes eine Federzeichnung des Venezianischen Skizzenbuches erwähnt, auf welcher ein Krieger versucht, einer Mutter ihr Kind zu rauben, und haben sie auf ein Original Signorellis zurückzuführen versucht. Wir haben eine zweite und noch ältere Federzeichnung in demselben Buche beschrieben, welche eine Mutter darstellt, die auf der Erde sitzt und jammernd ihre Ohren zuhält, während ein Krieger sich bückt, um das Kind auf ihrem Schoosse zu durchbohren: hinter dem Paar sieht man einen Mann in Helm und Brustplatte, welcher ein Weib bei den Haaren fasst und ihr Kind zu tödten droht, ohne sich

* Wien, Albertina. S. oben S. 14.

um den Pantoffel zu kümmern, mit dem eine andere Frau nach ihm schlägt.

Die Wiederholung ähnlicher Gruppen in dem Kupferstiche Marc Antons scheint uns einen Beweis von dem treuen Gedächtniss Raphaels zu geben. Hier sehen wir zur Linken eine Frau, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und schwachen Widerstand dem Krieger leistet, welcher nach seiner Beute greift. Auf der rechten Seite hat ein nackter Mann mit einem Helm die Locken seines Opfers ergriffen und zückt das Schwert gegen ihr Kind. Im ersten Falle ist die Composition zu Venedig unmittelbar benutzt, im zweiten ist sie von einem anderen Gesichtspunkte aus wiederholt. Wenn wir beide etwas abweichend auf einem Fresco Giottos wiederfinden, so schliessen wir daraus, dass Raphael, ehe er die Seiten seines Skizzenbuches füllte, einen Ausflug nach Assisi machte, welches von Perugia aus leicht zu erreichen war, und von dort die Ideen mitbrachte, welche er später in seiner Weise ausführte. Ohne Zweifel werden diejenigen, welche die Echtheit der venezianer Zeichnungen bestreiten, diese Uebereinstimmung als ein Werk des Zufalls betrachten. Wenn wir uns aber zu den Studien wenden, welche Raphael in späterer Zeit machte, und sehen, dass er dieselben Gruppen in zwei verschiedenen Perioden verwendete, so können wir uns dieser Theorie vom Zufall nicht anschliessen und glauben lieber, dass die Skizzen zu Venedig und die römischen Studien der anderen Sammlung alle von Raphaels Hand sind.

Marc Antonios Platte interessirt uns nicht allein wegen ihres Zusammenhanges mit frühen und späten Zeichnungen Raphaels: sie erhält ihre Bedeutung vor Allem durch die Thatsache, dass so viele von den Vorarbeiten des Meisters dazu noch erhalten sind. Wir kennen wenige Gemälde, die mit mehr Vorbedacht in Bewegung und Ausdruck aufgebaut sind, als der Kindermord! Die alte Schultradition, nach welcher das Gemetzel von Herodes geleitet und von einer Wache umgeben wird, ist aufgegeben. Der Schauplatz ist auf einen gepflasterten Platz verlegt, welcher durch eine steinerne Brüstung gegen einen Fluss begrenzt wird. Dieser macht eine Drehung in scharfem Winkel und fliesst durch die Bogen einer Brücke, welche sich quer über den Hintergrund hinziehen.

Die steilen Ufer sind zu beiden Seiten mit Thürmen, Kirchen und Häusern gekrönt und über dem Ganzen ist der helle Sonnenschein eines italienischen Vormittags ausgebreitet. Zwei todte Kinder ganz im Vordergrunde bezeichnen den Weg, den die Schergen des Herodes gegangen sind. Die beiden kleinen Leichen scheinen den Platz für die Haupttheile der Composition anzugeben. Auf der einen Seite werden wir auf den nackten Krieger hingewiesen, dessen mächtige Gestalt ganz von vorne erscheint, wie er sich beugt, um das Schwert zu ziehen, welches fast die Scheide verlassen hat. Er will den Knaben durchbohren, dessen Fuss er gefasst hat; die Mutter umschlingt das Kind mit einem verzweifelten Griff und eilt hinweg in der vergeblichen Hoffnung, dem Streiche zu entfliehen. Links dahinter kauert eine Frau auf dem Pflaster, wo sie ihr Kind gefunden hat, und schaut mit leidenschaftlicher Energie in das leblose Antlitz auf ihren Knieen. Weiter im Hintergrunde erscheint mit dem Rücken gegen den Zuschauer die vor dem Mörder fliehende Frau, die wir oben als eine Erinnerung an Signorelli beschrieben haben. Eine Lücke zwischen den Figuren der Hauptgruppe lässt ein Weib sehen, welches, ohne verfolgt zu sein, von Schrecken ergriffen ist über die Gräuel, welche um sie her vorgehen, während das zu ihr gehörige Kind auf dem Pflaster steht und schreit. Auf der rechten Seite des Vordergrundes hält ein knieendes Weib ihren zappelnden Knaben auf ihrer rechten Hüfte und sucht einen nackten Krieger abzuwehren, welcher im Vorübergehen nach ihm schlägt. Unmittelbar hinter ihr ist die Gruppe aus dem Venezianischen Skizzenbuche, die Frau, welche an den Haaren festgehalten wird, in umgekehrter Richtung wiedergegeben. Rechts davon bedroht ein anderer Henker mit einem Dolch ein Kind in den Armen seiner erschreckten Mutter. Die beiden Hauptabtheilungen des Bildes, welche in dieser Weise kunstvoll gegen einander abgewogen sind, werden in der Mitte vereinigt durch die kraftvolle Gestalt einer Contadina, welche gradeaus gegen den Zuschauer läuft, indem sie ihr Kind an ihren Busen drückt.

Die ganze Composition besteht aus zweiundzwanzig Figuren, von denen die einen für sich allein durch ihre Körperbildung und leidenschaftliche Erregung, die andern als Theile von herrlichen

Gruppen unsere Bewunderung erregen. Das Ganze ist voll dramatischen Lebens und zugleich von einer Symmetrie, welche durch ihre Tadellosigkeit ein Uebermass von Ueberlegung verräth, und welche zu plastisch und zu akademisch ist, als dass sie nicht das Studium des Modells oder der Antike deutlich fühlbar machte.

Wenden wir uns von dem Kupferstiche zu den Vorarbeiten, welche Raphael für Marc Anton machte, so werden wir eine noch nähere Verbindung zwischen seinen frühern und seinen spätern Arbeiten entdecken. Wir brauchen nicht auf jene Skizzen zurückzukommen, welche den gemeinsamen und gleichzeitigen Ursprung der Fresken in der Camera della Segnatura und der Studien für den Stich beweisen. Die Hauptzeichnung, an welche sich der Stecher selbst gehalten hat, war die, welche lange Zeit der Sammlung Johnson in Oxford angehörte. Auf der linken Seite des Blattes sind der nackte Krieger, welcher sein Schwert zieht, und die Frau, die er verfolgt, in ausserordentlich kräftigen und reinen Formen ausgeführt; den Rest des Blattes füllen fast alle Figuren von der rechten Seite des Stiches mit Ausnahme der Frau und des Mörders am äussersten Rande rechts. Statt ihrer finden wir die Mutter, die bei den Haaren gefasst und mit dem Schwerte bedroht wird in derselben Stellung, wie bei dem ähnlichen Paar im Venezianischen Skizzenbuch. Dass Marc Anton diese beiden Figuren ausliess, ist ganz natürlich: sie würden das feine Gleichgewicht seiner Anordnung einigermassen gestört haben. Sie sind auch deshalb ohne die Nadellöcher geblieben, durch welche die andern Figuren auf die Platte übertragen wurden. Ihre Anwesenheit in der Zeichnung aber bestärkt uns nicht am wenigsten in der Ueberzeugung, dass jenes Blatt des Venezianer Skizzenbuches Raphael angehört.*

Eine andere echte Studie in rother Kreide zu Windsor giebt vier Figuren von der linken Seite des Stiches, darunter den nackten Krieger, der sein Schwert zieht, ohne die Frau, welche er angreift,

* Aus der Sammlung Johnson zu Oxford, geschickte flüchtige Federzeichnung, hoch $9\frac{1}{2}$", breit $14\frac{3}{4}$", aus den Sammlungen Vicar, Lawrence und Woodburne und facsimilirt in der Gallerie Lawrence no. 12.

ferner die andere Hälfte des Stiches ohne die Frau auf der äussersten Rechten. An ihrer Stelle finden wir eine alte Frau in der Haltung einer Zuschauerin, ähnlich der Matrone, welche im Venezianischen Skizzenbuch mit dem Pantoffel schlägt, — wiederum ein Beweis von der Beharrlichkeit, mit welcher Raphael auf seine früheren Skizzen zurückging, um aus ihnen etwas Neues und Grösseres zu gestalten.* Man möchte glauben, dass Vorarbeiten für diese beiden Blätter auf einem Blatte der Albertina erhalten wären, auf welchem Raphael den nackten Krieger, die Frau, die er angreift, und Wiederholungen des Kopfes und der Schultern, der Beine und eines Armes der letzteren gezeichnet hat. Aber diese Studien stammen aus späterer Zeit und sind kühner als irgend Etwas, was Raphael vor 1514 gemacht haben könnte, und die Figuren unterscheiden sich auch in der Bewegung von dem Stiche Marc Antons.†

Blicken wir zurück in die Geschichte der italienischen Kunst, so können wir die Darstellung des ‚Kindermordes' verfolgen von der Kanzel Pisanos und den Gemälden Duccios und Matteos zu Siena bis zu den Fresken Giottos zu Assisi, den Bildern Fra Angelicos und Domenico Ghirlandajos zu Florenz und Luca Signorellis zu Arcevia.

Am meisten dramatisch von allen Meistern ohne Ausnahme ist Giotto, dessen Composition in der Unterkirche zu Assisi unerreicht ist an Grossartigkeit der Auffassung, Mannigfaltigkeit der Einzel-

* Windsor, rothe Kreidezeichnung und nicht Federskizze, wie Passavant (II, p. 489) irrthümlich angiebt, hoch $7\,^{7}/_{12}$″, breit $12\,^{5}/_{12}$″. Eine andere Eigenthümlichkeit dieser Zeichnung ist, dass von der knieenden Frau im Vordergrunde rechts nur der Oberkörper ausgeführt und ganz unten auf dem Blatte ihr Gesicht mit leichter Veränderung des Profils noch einmal wiederholt ist.

† Wien, Albertina; rothe Kreidezeichnung, hoch 9″, breit $15\,^{1}/_{2}$″. — Eine Copie dieser Zeichnung befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand.

British Museum, Federskizze mit Umbra lavirt. Der ‚Kindermord' in derselben Gestalt ausgeführt wie in dem Stiche Marc Antons, wie es scheint, in der raschen Art Polidoros.

Dresden, Königl. Cabinet, ebenfalls eine Wiederholung des Stiches in Schwarz und Weiss, aber schwerlich von Raphael.

Pesth, Gallerie Esterhazy, Wiederholung des Stiches mit Feder und Dinte, doch nicht von Raphael.

heiten und Macht der Leidenschaft. Die Bewegung, mit welcher wir das Werk betrachten, wird noch gesteigert, wenn wir bedenken, dass Raphael seinen ‚Kindermord' und sein ‚Urtheil Salomos' erst geschaffen hat, nachdem er dieses Werk zu Rathe gezogen. Der Krieger zur Linken, welcher das Kind beim Handgelenk ergreift und ihm das Schwert auf die Brust setzt, ist augenscheinlich der Vorläufer ähnlicher Figuren in der Camera della Segnatura und dem Stiche Marc Antons. Auch der andere Krieger, welcher ausholt, um das Kind zu durchbohren, dessen Fuss er gefasst hat, und die Mutter, die sich mit wildem Blicke nach ihm umdreht und den Säugling an ihren Busen drückt, sowie die Frau auf der äussersten Linken, welche sich über die Leiche beugt, die sie mit ihren Küssen zu beleben hofft, haben alle den späteren als Vorbilder gedient: wir finden sie wieder in den Werken Duccios und Fra Angelicos, Raphael aber hat sie sich in ihrer giottesken Gestalt zu eigen gemacht. Ghirlandajo, welcher aus denselben Quellen schöpfte und damit die Gedanken verband, die er den plastischen Werken der Alten entnahm, führte zuerst die kämpfenden Reiter der antiken Kunst in die Darstellung ein. Er bewies seine Gewandtheit auch in der Vertauschung der Rollen, indem die Mutter bei ihm den Mörder angreift und bei den Haaren zieht, um ihm ihr Kind zu entreissen. Er hat jedoch ebenfalls die von seinen Vorgängern überlieferten Scenen übernommen und mit all der Kunst ausgeführt, welche ihm in Florenz ein solches Ansehen gab. Aber der Einfluss, den er auf Raphael übte, war nicht so gross wie der Giottos. Zu der überkommenen Art der Anordnung und des Ausdrucks der Leidenschaft fügte Raphael die vollendete Zeichnung und Malerei seiner Zeit, die strenge Sparsamkeit in der Zahl der Figuren, welche die Gruppen bilden, und die symmetrische, alle Theile harmonisch verknüpfende Compositionsweise Lionardos. Was ihm bis zu einem gewissen Grade fehlte, war der dramatische Realismus und die Energie Giottos, welcher sich nicht begnügte, den Widerstreit zwischen den nebeneinander gestellten Figuren auszudrücken, sondern die Einzelheiten der Schilderung zu allgemeinen und mannigfaltigen Gegensätzen zusammenzufassen und so in einer Beziehung auch den grössten Meistern der italienischen Renaissance überlegen blieb.

Die Beziehungen Raphaels zu Marc Anton müssen im Jahre 1511 schon recht vertraut gewesen sein, wahrscheinlich aber doch nicht so vertraut, wie die, welche sich in dem altgewohnten Verkehr mit Perugino und Bramante gebildet hatten. Wir haben gesehen, wie diese beiden berühmten Männer ihre Spur in der ‚Disputa' und in der ‚Schule von Athen' zurückgelassen haben. Unglücklicher Weise aber sind die Glieder, welche dies Verhältniss knüpften, historisch nicht mehr nachweisbar, selbst die Monumente, welche die Freundschaft dieser drei Künstler bekunden könnten, sind verschwunden, und das Haus, welches Bramante im Borgo nahe bei St. Peter „aus Backstein und Mörtel" für Raphael baute, ist niedergerissen und durch einen modernen Palast ersetzt, den heutigen Palazzo Accoramboni.*

Perugino war Raphaels Lehrer, Bramante sein Mentor. Alle drei kamen wahrscheinlich täglich in St. Peter oder im Vatican zusammen. Doch die alte Verbindung mit Perugino sollte bald aufhören. Nachdem Julius II. Gelegenheit gehabt hatte, die Arbeiten des Meisters mit denen seines Schülers zu vergleichen, wurde Perugino entlassen und endete seine Tage in der Nähe von Perugia. Die Lücke, die er hinterliess, wurde durch Baldassare Peruzzi ausgefüllt, dessen Namen wir in einem Document vom Jahre 1511 finden, in welchem Raphael Baldassares Wirth Bürgschaft leistet für die Ausbesserung eines Hauses in der Via del Corso.†

Raphael wie Baldassare genossen zu dieser Zeit der Gönnerschaft des Agostino Chigi, jenes Banquiers aus Siena, welcher so viel zur Beförderung Peruginos und Sodomas beigetragen hatte. Dem klugen Financier war das aufsteigende Genie Raphaels und die wachsende Vorliebe des Papstes für seine Kunst nicht entgangen. Er fühlte, dass er ihn nicht von dem grossen Werke abziehen durfte, welches er im Vatican begonnen hatte, aber schon im Jahre 1510 bat er ihn um eine Zeichnung zu zwei Schilden, welche von dem peruginer Goldschmied Cesarino Rosetti in getrie-

* S. Passavant II, p. 390 und Müntz, Raphael p. 630.

† Diese interessante Urkunde wurde in der Nuova Antologia vom Jahre 1883 (p. 613) von Herrn Minghetti veröffentlicht, der sie von Herrn C. Corvisieri erhalten hatte.

bener Arbeit ausgeführt wurde.* Wir haben gesehen, wie die Cardinäle Medici, Del Monte und Farnese dem Künstler sassen für ihre Portraits in der Camera della Segnatura. Andere Prälaten beachteten seine Talente mit scharfsichtiger Aufmerksamkeit. Cardinal Grimani, der glückliche Besitzer der schönsten Bücher- und Alterthümer-Sammlung, welche damals in Rom vorhanden war, empfahl ihm die eigenthümlichen Fähigkeiten Giovannis da Udine.† Ausserdem mögen genannt werden der Herzog von Urbino und Phedra Inghirami, der Lieblingsprediger Julius' II. in der Sistina, dessen Portrait in der nächsten Zeit von Raphael gemalt wurde; sodann Sigismondo Conti, der Secretär des Papstes, für den die Madonna di Foligno ausgeführt ist, und Baldassare Castiglione, welcher öfter nach Rom kam, bis er ganz dahin übersiedelte.

So umfangreich die Arbeiten waren, welche Raphael im Vatican übernommen hatte, nahmen sie doch seine Zeit nicht so völlig in Anspruch, dass er nicht noch Musse gefunden hätte, hier und da zu Hause in seiner Werkstatt zu sitzen und Gemälde zu entwerfen, welche seinen Namen ebenso bekannt machen mussten, wie die Wandgemälde der Camera. Es kamen nothwendiger Weise Zeiten, in denen ihm die Arbeit an den Fresken ganz unmöglich gemacht wurde, kalte Tage in den kurzen Wintern der italienischen Hauptstadt. In diesen Zwischenräumen malte er das Portrait Julius des Zweiten und die ‚Madonna del Popolo'; ausserdem die ‚Madonna di Casa d'Alba', jetzt in St. Petersburg, die Jungfrau der Lady Garvagh in der Nationalgallerie zu London, die ‚Madonna Rogers' und die ‚Jungfrau mit dem Diadem' im Louvre. Alles dieses waren Schöpfungen seiner Mussestunden, welche natürlich dieselben Gedanken widerspiegelten und dieselben Erinnerungen und Wandelungen des Stiles aufweisen wie die Fresken in der Camera della Segnatura.

Wenn wir nicht sonst schon wüssten, dass Raphael von Florenz unmittelbar nach Rom gekommen ist, so würde die ‚Madonna Alba' den Beweis liefern. In diesem Rundbilde sitzt die Jungfrau

* Am 10. Nov. 1510. S. die Bezahlung an Cesarino di Francesco bei Fea, Notizie (Rom 1822) p. 81. — † Vasari XI, p. 301.

auf einer mit Veilchen, Ranunkeln und anderen wilden Blumen bedeckten Wiese. Sie ruht auf dem Erdboden an einem Eichenstumpf. Ein buntes Tuch, welches ihren Hinterkopf bedeckt und auf dem blauen Mantel über ihren Schultern liegt, umschlingt ihren Leib und fällt in breiten Falten auf das Gras. Ein rothes Kleid bedeckt in reichen Massen ihre Gestalt bis zu den Füssen, von denen der linke ganz darunter hervorsieht. Das linke Bein ausgestreckt, das rechte untergezogen und den Ellbogen auf den Eichstumpf lehnend, nimmt sie eine mehr künstliche als natürliche Stellung ein. Sie neigt das Haupt nach der linken Seite und hält das halbgeschlossene Buch zwischen den Fingern der linken Hand; den rechten Arm hat sie ausgestreckt, um ihre Hand auf die Schulter des kleinen Johannes zu legen, welcher, mit einem langen Rohrkreuz in seinen Armen, zur Linken kniet. Der Christusknabe sitzt halb kletternd, halb gleitend auf ihrem Schoosse und schmiegt sich an sie, während er sich umwendet, um den Kreuzesstamm zu ergreifen, auf den seine Blicke gerichtet sind. Die Jungfrau blickt gleichfalls auf das Sinnbild, als wenn auch sie aus den Prophezeiungen des Buches, in dem sie eben gelesen, eine Vorahnung des künftigen Martyriums geschöpft hätte. Johannes sieht beide mit ernstem Eifer an. Das Ganze spielt in einer schönen Landschaft, welche uns an die Ufer des Tiber versetzt, dessen Gewässer in der Ebene sichtbar werden, während auf einer Landzunge zur Linken und einem Hügel zur Rechten sich ländliche Gebäude unter einem wolkenumzogenen Himmel zeigen. Wenn wir sehen, wie Raphael hier ein Rundbild schafft, das dem Gemälde Michelangelos so ähnlich ist, und Köpfe, die so viel von der sanften Anmuth Lionardos haben, so werden wir nach Florenz zurückgeführt. Wir denken an ähnliche Gesichter mit gleich lebendigem Ausdruck in der ‚Grablegung' der Atalante Baglioni. Der kleine Johannes erinnert an den hübschen Knaben in der ‚Jungfrau im Grünen' zu Wien. Und dann wandern wir wieder zurück nach Rom, denn hier allein bildete Raphael Gestalten von so kühner Stellung, so vollendetem Umriss und so tiefer Empfindung. In Rom hat er sich auch die plastische Gewandung, die reiche Tracht und den kunstvollen Faltenwurf der Antike angeeignet, welchen

wir hier bewundern. Die ganze Erscheinung der Jungfrau, selbst die Sandalen an ihren Füssen, weisen auf die Zeit des ‚Parnass' und es lebt in ihr etwas von der heidnischen Grazie Sapphos. Knorrige Eichenzweige, welche aus dem Stumpf hervorragen, deuten wahrscheinlich den Gönner an, für den das Gemälde gearbeitet ist. War es Julius II. oder einer von den Chigi, seinen angenommenen Söhnen, welcher den Auftrag dazu gegeben hatte? — In Genua ist kürzlich eine alte Copie entdeckt worden, welche im Besitz eines entfernten Verwandten der Rovere in der Nähe von Savona gewesen sein soll. Seltsam, dass der Baum in diesem Bilde sich zu einer stattlichen Grösse ausgebreitet hat, während das Geschlecht, dessen Wappenschild die Eiche war, seine Zweige verloren hat, bevor es völlig erloschen ist.*

* St. Petersburg, Eremitage no. 38; Holz auf Leinwand übertragen, Durchmesser 0,95 m. Nach der zweifelhaften Autorität des Padre Resta in einem Manuscript der Ambrosiana mit dem Titel „Galleria portatile", welches Passavant (II, p. 106) sah, war das Bild bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Hochaltar der Olivetani zu Nocera und wurde dann an den Marchese del Carpio, Vicekönig von Neapel, verkauft. Conca (in seiner Descrizione odeporica I, p. 236) spricht davon im Jahre 1793 als von einem Original Raphaels im Besitz des Herzogs von Alba zu Madrid. Der Händler W. G. Coesvelt soll es zu Anfang dieses Jahrhunderts von Mr. Edmund Burke, zeitweilig dänischem Gesandten in Madrid, gekauft haben. Coesvelt verkaufte es im Jahre 1836 an die Sammlung der Eremitage für £ 24000. Ehe das Bild auf Leinwand übertragen wurde, hatte es zwei sehr unglückliche Risse, von denen einer von oben nach unten über die Mitte des Gemäldes läuft, die Wange und das Bein der Madonna und die rechte Seite des Christkindes berührend. Ein zweiter Spliss läuft über die Landschaft rechts von der Jungfrau. Diese Risse haben eine Ausbesserung der beschädigten Theile nöthig gemacht. Ausserdem finden sich Uebermalungen an dem linken Auge, der Nase, dem Mund und der Wange der Jungfrau, an dem Haar, der Schläfe, der Wange, dem linken Schenkel und Knie des Kindes und an dem Haar, der linken Wange, der Brust und dem Hals des Täufers. Die Farben des Hintergrundes und der Gewänder haben gelitten, doch an guterhaltenen Stellen wie am Knie des Täufers und an dem rechten Knie und Bein des Christkindes zeigen sie noch die ausgezeichnet sorgfältige Arbeit Raphaels. — Genua, Signor Peirano. Die Composition ist hier dieselbe wie in St. Petersburg, aber in einem Viereck mit weitem Himmelsraum, vor dem sich ein stattlicher Eichbaum erhebt. Es ist eine dürftige, verhältnissmässig junge Copie, gefunden im Laden eines Schusters in Lavagnola bei Savona, der ein

Es ist begreiflich, dass wir in einem römischen Werke, das unter dem Pontificat Julius des Zweiten vollendet ist, Erinnerungen an Florenz finden. Raphael hatte seine Mappen und Skizzenbücher nach Rom mitgebracht, gerade wie wir uns denken, dass Perugino die seinigen von Rom nach Florenz und Perugia mitnahm. Das Christkind der ‚Madonna Alba' ist nahe verwandt der Kinderfigur auf einem geistvollen florentiner Skizzenblatte, welches aus derselben Zeit stammt wie die Zeichnungen für die ‚Madonna Bridgewater'.* Die Jungfrau aber studierte der Künstler nach der Natur im römischen Atelier, wo er ein Modell, das mehr einem Jüngling als einer Frau gleicht, in einer leichten Sommerbekleidung gezeichnet hat, welche Umrisse und Modellirung der Beine unverhüllt sehen lässt.† Auf der Rückseite hat er den Entwurf zu der ganzen Gruppe gemacht, wie sie später in das Gemälde kam, nur dass die knieende Stellung des kleinen Johannes und der erhobene Arm des Christkindes ein wenig geändert sind und das Buch von der rechten Hand der Jungfrau in die linke übertragen ist. Hier aber erscheint wieder einer von den Gedankenblitzen, welche wir so oft in Raphaels Laufbahn beobachtet haben. Als er die ‚Madonna Alba' schuf, hat er auch zugleich die

verarmter Nachkomme der Rovere sein soll mit Namen Andrea Basso della Rovere. S. „La Vergine della Rovere" von F. Casella, Genova 1877. Passavant (II, p. 106) beschreibt eine Copie in der Sammlung des Principe della Pace zu Rom. Eine andere auf Leinwand befindet sich im Palazzo Barberini zu Rom, ein Erbstück des Hauses Colonna. Ueber andere Copien vergl. Passavant. Ein viereckiger Carton, welcher als Original gilt, aber so beschädigt ist, dass er sich der Kritik entzieht, ist in der Sacristei des Laterans. Von der runden Copie, welche sich vor Jahren in der Kirche der Malteserritter zu Gaeta befand, können wir nur sagen, dass sie seitdem verschwunden ist. Die Verzeichnisse der Kirche beschreiben sie als eine Copie von Penni.

* Florenz, Uffizj no. 496. Die Figur steht in der Mitte eines Blattes, welches sechs Gruppen der Jungfrau mit dem Kinde in Federzeichnung enthält und auf der Rückseite eine Venus gleich der mediceischen.

† Lille, Museum no. 740; hoch 0,41 m, breit 0,269 m. Eine geistvolle Skizze in rother Kreide, das Buch kaum angedeutet, ebenso der ausgestreckte rechte Arm, dem die Hand fehlt. Der Kopf mit einem Tuche, welches das Ohr frei lässt, ist weiblich; die Beine haben die Muskelentwicklung eines männlichen Modells. Zeichnung und Verkürzung ist meisterhaft.

‚Madonna della Sedia' entworfen: auf demselben Blatte zu Lille finden wir die erste Spur dieses Gemäldes in einer flüchtigen Skizze, welche nach einander für ein Viereck und für ein Rundbild eingerichtet ist.* Gleichzeitig mit diesen Zeichnungen ist vielleicht der kleine beschädigte Carton in der Albertina zu Wien, auf welchem Johannes dem Christuskinde ein Lamm bringt und Jesus gen Himmel deutend das ‚Ecce Agnus Dei' zu flüstern scheint. Doch diese Art der Anordnung ist niemals in einem Gemälde ausgeführt, und wenn wir hier eine echte Arbeit des Meisters haben, so ist sie, wie so manche vor ihr, Entwurf geblieben.† Die ‚Madonna Alba' dagegen ist mit einer Sorgfalt und Vollendung durchgeführt, wie wenige Arbeiten Raphaels; sie hat ohne Zweifel durch Scheuern und Uebermalen ausserordentlich gelitten, zeigt aber noch Stellen von wunderbar feiner und durchgearbeiteter Modellirung.

Zu derselben Zeit schuf Raphael in der ‚Madonna Garvagh' eine Abwandlung desselben Themas. Die Jungfrau mit beiden Kindern sitzt auf einer Bank in einem Zimmer, und die ganze Gruppe hebt sich hell ab gegen den dunklen Hintergrund eines viereckigen Pfeilers, der die Bogen zweier Fenster trägt, welche sich auf eine Tiberlandschaft in der Umgegend Roms öffnen. Mit grosser Kunst sind diese von Mauern eingefassten Häusergruppen an den Ufern

* Lille, Museum no. 739, Rückseite des eben erwähnten Blattes. Die Hand, welche in dem Gemälde das Buch hält, fasst hier die Falten des Mantels und das Buch ist geöffnet in der andern Hand. Johannes hat das rechte Bein nicht knieend auf die Erde gesetzt und der Christusknabe fasst das Kreuz weiter unten als im Gemälde. Unter der Gruppe findet sich noch die flüchtige Skizze eines Kindes. Oben links sehen wir in der Jungfrau mit dem Kinde einen ersten Gedanken für das Rundbild der ‚Madonna della Sedia'; rechts davon, aber in einem Viereck, die Jungfrau mit dem Kinde und Johannes, und weiter rechts die Skizze eines Gebäudes und den Grundriss eines andern. Der Entwurf zur ‚Madonna Alba' ist in rother Kreide ausgeführt, das Andere mit der Feder gezeichnet.

† Wien, Albertina, hoch 7¼", breit 6", ovale Federzeichnung, mit Umbra lavirt und mit Weiss gehöht. Auch hier stützt sich Johannes auf das rechte Bein, während das andere kniet. Die Jungfrau trägt eine Mütze mit einem Bande, welches Wange und Hals umhüllt. Die Umrisse sind von einem Restaurator nachgezogen, welcher auch die Schatten und Lichter retouchirt und der ursprünglichen Zeichnung so viel hinzugefügt hat, dass wir berechtigt sind, an der Echtheit derselben zu zweifeln.

eines Stromes durch graue Töne abgedämpft, um die Helligkeit des sonnigen Lichtes zu erhöhen, welches auf der Gruppe liegt, während die Fensterwand dunkel bleibt. Bei dieser ganzen Anordnung denken wir zurück an das, was Raphael lernte, als er zuerst nach Florenz kam: sie erinnert uns an einen Effect ganz ähnlicher Art in der sogenannten Monaca di Lionardo des Pitti.* Die Gruppe selbst ist eine der geistvollen Variationen auf die Melodie, die immer und immer wieder des Meisters künstlerische Phantasie beschäftigte. Die Jungfrau sitzt nach links gekehrt und sieht, das Haupt ein wenig zur Rechten neigend, auf den kleinen Johannes, der mit der Rechten das Rohrkreuz fasst und die Linke nach einer Nelke ausstreckt, welche das Christuskind empor hält. Dieses sitzt nackt auf dem Schoosse seiner Mutter und stützt sich auf die eine Hand, während es mit der andern die Blume darreicht. Maria hebt den blauen Mantel, der über ihren Schultern liegt, um das Kind vor dem Luftzug zu schützen. Ein freundlicher Druck ihrer Hand auf den härenen Rock des Täufers ermuthigt diesen, um die Blume zu bitten. Christus blickt seinen älteren Spielgefährten an: die Bewegung, mit welcher er ihm die Blume zeigt, ist mit unbeschreiblicher Anmuth unmittelbar aus dem Leben genommen. Das Bild hat einen weizengelben Ton und eine zarte Oberfläche in den nackten Theilen, so sanft und weich wie nur in irgend einem Werke Correggios. Sehr harmonisch in den Farben wirkt das himmelblaue Kleid der Jungfrau, dessen Falten an den Schultern und an der Brust von dem enganschliessenden Rande eines rosenrothen Mieders eingefasst werden; noch lebendiger werden die Gegensätze in dem Zusammenwirken des blauen Aermels mit einem tiefblauen Mantel mit braunem Futter und dem rosigen Carmin eines Unterkleides. Die nackten Formen der Kinder treten in diesem glänzenden Farbenspiele fröhlich hervor. Das gelbe Haar der Jungfrau ist durchflochten von einem grün und gelb und blau gestreiften, golddurchwirkten Schleiertuch. Die prächtige Tracht ist römisch in Geschmack und Schnitt. In den Gesichtszügen der Mutter und des Kindes erkennen wir den Typus der ‚Charitas' auf der vati-

* Pitti no. 140.

canischen Predella. Wie sich aber alle Formen in Raphaels römischer Zeit grossartiger entfalten, sind sie auch hier völliger als in den florentiner Werken. Unvergleichlich schön ist die pyramidale Composition, die Eleganz der Kleidung, das glückliche Lächeln des niederwärts blickenden Kindes und die Andacht des jungen emporschauenden Johannes, dessen Körperbildung ebenso reizend ist wie die seines Vorbildes in der ‚Belle Jardinière'. Eine Farbenscala von mässigem Umfang, zum Theil aus Dritteltönen gebildet, zeichnet das Gemälde aus. In technischer Beziehung zeugt die Behandlung noch von der Schule Michelangelos und Lionardos. Die Gewandung hat, wo sie herabhängt, breiten Fall und ist an den Gliederungen und Biegungen des Körpers sorgfältig zusammengenommen, so dass das Linienspiel der unteren Formen klar hervortritt.*

Als ein verlorenes Werk Raphaels müssen wir die ‚Madonna Rogers' betrachten. Als der liebenswürdige Dichter, dem es einst gehörte, gestorben war, hat der glückliche Käufer für einen Sommer die öffentliche Ausstellung gestattet. Aber seit dem Jahre 1857,

* London, Nationalgallerie no. 744, Holz, hoch 15", breit 13"; Kniestück aus der Sammlung Aldobrandini in Rom und der Sammlung der Lady Garvagh zu London (1865). — Es giebt eine gut erhaltene Copie in der Gallerie zu Bergamo. — In Casa Staccoli zu Urbino findet sich eine Wiederholung der Darstellung mit dem Zusatz von St. Joseph auf der einen und St. Antonius auf der andern Seite. Der Maler scheint Palmerini, ein Schüler Timoteo Vitis, zu sein. Eine ähnliche Wiederholung auf Leinwand mit St. Peter und St. Paul zu Seiten der Hauptgruppe ist in der Sammlung von Blaise Castle bezeichnet „Zenon Veronensis pinxit MDXXIX". Der Hintergrund ist hier eine Landschaft. — In einer Nachahmung des Originalwerks in der Sammlung Grosvenor empfängt das Christuskind ein Rohrkreuz von Johannes; hinter der Jungfrau links steht ein Heiliger. Dies Bild ist Fra Bartolommeo zugeschrieben, aber schwerlich mit Recht; es stammt wahrscheinlich aus der Schule des Pacchia von Siena. — Eine Silberstiftzeichnung zu Lille no. 694, die Gestalt eines weiblichen Modells in einer Mütze, mit einem nicht ganz ausgeführten Christuskind, sieht aus wie ein erster Gedanke für die Madonna Garvagh. Verschiedene Kinder- und Madonnenskizzen auf einem anderen Blatte (no. 730) derselben Sammlung scheint Raphael zur selben Zeit vor Augen gehabt zu haben. Aber wenn diese Skizzen überhaupt gebraucht sind, so sind sie jedenfalls alle umgekehrt. Ueber andere Copien und Wiederholungen, die hier nicht erwähnt sind, siehe Passavant (II, p. 107).

in welchem die Kunstschätze Englands zu Manchester vereinigt waren, ist es Niemandem vergönnt gewesen, es zu sehen. Unser Gedächtniss bewahrt jedoch noch lebhaft den Eindruck dieses Meisterwerkes, in welchem die ganze Zartheit des Gefühls aus der florentiner Periode, wie sie in der ‚Madonna del Granduca' und der ‚Madonna Tempi' erscheint, verbunden ist mit der Würde und Hoheit, welche die spätere ‚Madonna del pesce' kennzeichnet. Während sie in vielen Beziehungen von allen diesen Werken verschieden ist, zeigt die ‚Madonna Rogers' sofort das Gepräge der ersten römischen Periode in der grösseren Breite des Stiles, den grossartigeren Formen der Figuren und dem Reichthum der Gewandung, welchen der Meister erst nach seiner Bekanntschaft mit den vaticanischen Schätzen zu würdigen gelernt hat. Sieht man aber auf den bunten Kopfputz, den Schleier und die gefältelten Aermel, so möchte man sagen, dass es eine einfache Gruppe von Mutter und Kind in einer Landschaft ist. Beide Figuren sind nach rechts gewandt; die Jungfrau legt die rechte Hand um den Leib des Kindes, welches auf einer Brustwehr vor ihr steht, und stützt mit der Linken den rechten Fuss des Kindes, den es aufhebt, während es seine Arme um den Hals der Mutter schlingt. Die Handlung wird noch anziehender dadurch, dass die Jungfrau mit einer köstlichen Zärtlichkeit auf den Knaben herabblickt, während dieser lächelnd, als wenn er nur von dem Glück des Augenblickes wüsste, aus dem Gemälde herausblickt. Die Freude, mit welcher man dieses Gemälde betrachtete, war nur getrübt durch den Zustand, in den es durch Unglücksfälle und Ausbesserung versetzt war. Ein herrlicher Originalcarton, einst im Besitz des Capitain Stirling of Glentyan, gab eine bessere Vorstellung von der Anmuth einer Composition, welche etwas von der grossartigen Wucht besitzt, durch welche Fra Bartolommeo berühmt ist.*

* Herr R. J. Mackintosh, Sohn des Historikers und Stadtrichters von Bombay, erwarb dies Gemälde im Jahre 1856 bei der Versteigerung Rogers und stellte es zu Manchester (no. 133) aus. Es war von Holz auf Leinwand übertragen, hoch 0,765 m, breit 0,405 m, wurde im Jahr 1792 von Herrn Willett aus der Sammlung Orléans gekauft für £ 150, dann in den Sammlungen Hope und Rogers. Bei der Uebertragung auf Leinwand

Dass Raphael nach der Madonna mit dem schlafenden Kinde, die wir in verschiedenen Formen in Florenz und Mailand kennen gelernt haben,* noch die ‚Jungfrau mit dem Diadem' geschaffen hat, ist ein überraschender Beweis dafür, wie reich der Geist des Künstlers an immer neuen Wendungen war. Die Jungfrau auf dem Boden knieend, die linke Hand auf der Schulter des kleinen Johannes und mit der Rechten den Schleier über dem Antlitz des schlummernden Kindes lüftend, Johannes anbetend mit dem Rohrkreuz über der Schulter: alles das wäre für den florentiner Carton ebensogut bezeichnend wie für das Gemälde im Louvre. Aber Bewegung und Stellung der Figuren sind wesentlich verschieden, indem die Jungfrau und der Täufer in dem Gemälde mehr ins Profil gestellt sind als im Carton und das schlafende Kind völlig dem Beschauer zugekehrt ist. Der späteren Composition eigenthümlich ist die neue Kleidung der Jungfrau, die Ruinen im Hintergrunde links und der Tempel in einem Winkel des Tiberthals zur Rechten. Die Anordnung in einem Rechteck ist hier ebenso geschickt wie die zu Florenz in einem Rundbild, Aus der gleichmässigen Glut eines Sommertages ist ein heller Lichtstrom geworden, in dessen Glanz sich die Figuren von dem tiefen Schatten zerfallenden Gemäuers wirkungsvoll ab-

war hier und da Farbe verloren gegangen und dieser Schade scheint durch Lasuren geheilt zu sein. Das ganze Bild sieht in Folge dessen aus, als wenn es schwach in Licht und Schatten wäre. Es hat einen etwas einförmigen röthlichen Ton und gleicht einem Werke von Andrea da Salerno, was nicht der Fall sein würde, wenn die Patina erhalten wäre. Die einzige Zeichnung Raphaels, die mit der ‚Madonna Rogers' zusammenhängt, wäre die der Sammlung Chatsworth: eine Madonna, die das Christkind gehen lässt, beide Figuren in umgekehrter Richtung; aber diese Zeichnung, hoch $6^3/_4$", breit 5", ist jetzt in einem Zustande, der über die Echtheit nicht entscheiden lässt. Dagegen zeigt der Original-Carton, obwohl beschädigt und restaurirt, noch immer den wahren Geist Raphaels. Er hat die Grösse des Gemäldes, ist zum Gebrauch durchstochen und war einst in Casa Ceccomani zu Perugia, dann im Besitz der Herren Colnaghi (1843) und Cunningham und wurde bei der Versteigerung Cunningham für £ 283 an den Capitain Stirling of Glentyan verkauft. — Unter den Copien des Gemäldes ist die im Palazzo Borghese zu Rom schwach und hart. Ueber andere siehe Passavant (II, p. 121).

* Siehe den Carton in Florenz und die ‚Madonna Brocca' in Mailand Bd. I, S. 281.

heben. In Florenz trug die Jungfrau ein enges Kleid, das durch einen über Kopf, Schultern und Glieder herabfallenden Mantel zum Theil bedeckt war. In Rom sehen wir einen gelben Schleier auf dem Kopf von einem blauen Diadem gehalten und über die Schultern auf die Arme herabfallen; das rothe Untergewand ist bedeckt mit einem faltigen Kleide, welches über dem Busen getheilt, an den Schultern zusammengenommen, unter dem Gürtel aufgerafft und über den Schooss gebreitet ist. Wiederum ist die ‚Jungfrau mit dem Diadem' verwandt mit der ‚Madonna del Popolo', nur dass dort das Kind aus dem Schlaf auffährt, während es hier noch schlummert: indem Raphael auf einen Vorwurf zurückging, den er schon mehrfach behandelt hatte, gab er der letzten Gestaltung reichere Fülle, grossartigere Formen und königliche Ausstattung. Rom hat diesem Werke sein Gepräge aufgedrückt, indem es nicht nur die Ruinen und die Landschaft, die Sandale der Jungfrau und die monumentale Gewandung dazu gab, sondern auch die edleren und idealeren Züge und eine statuarische Haltung des Christkindes. Die Lage des Knaben würde in der That ganz natürlich sein, wenn nicht die Haltung des rechten Armes, welcher über den Kopf gebogen ist, ein wenig gezwungen erschiene und das Studium einer antiken Statue voraussetzen liesse. Bewunderungswürdig ist der Gegensatz zwischen der vollkommenen Ruhe seines Gesichtes und dem erstaunten Lächeln des kleinen Johannes auf der andern Seite. Wenn wir in der ‚Jungfrau mit dem Diadem' etwas vermissen, so ist es die Wärme des Colorits, was uns zu der Annahme führen dürfte, dass Penni einigen Antheil an der technischen Ausführung des Gemäldes gehabt hat. Der Gesammtton ist kälter als der in der ‚Madonna Garvagh'; doch kann dies von dem Abscheuern und Ausbessern der dunklen Stellen herrühren. Auf die Zeit der Ausführung lässt der merkwürdige Umstand schliessen, dass die Bogen der Ruinen im Hintergrunde und die Treppe, die zu ihnen hinaufführt, belebt sind von stehenden Figuren und einem liegenden Einsiedler gleich den Philosophen und dem Cyniker in der ‚Schule von Athen'.*

* Louvre no. 363, Holz, hoch 0,68 m, breit 0,44 m. Schon im Jahre 1620 gehörte das Bild der Sammlung La Vrillière in Paris, 1728 war es in

Mit den Fresken in der Camera della Segnatura schliesst eine Periode von Raphals Leben in Rom; mit denen in der Camera dell' Eliodoro beginnt die zweite Phase seiner künstlerischen Entwickelung daselbst. Wir bedauern den Verlust der Wandgemälde, mit denen Julius II. den Verbindungsgang zwischen Vatican und Belvedere schmücken liess, um so mehr als wir durch sie für eine dunkle Zeit in des Meisters Thätigkeit mehr Licht gewonnen haben würden. In der raschen Ausführung derselben und der gleichzeitigen Vollendung der Deckenbilder und zweier Fresken in der Camera dell' Eliodoro würden wir einen hinlänglichen Beweis von der wunderbaren Arbeitskraft des Meisters haben; aber auch so erscheint die Schöpfung der letzteren zusammen mit der Madonna di Foligno im Laufe von vierzehn Monaten als eine riesenhafte Leistung. Wir können zugeben, dass der ausserordentliche Kraftaufwand, welcher in dieser herrlichen Reihe von malerischen Compositionen zu Tage tritt, verbunden war mit einem Opfer an künstlerischer Eigenthümlichkeit; aber der Uebergang dazu geschah so allmählich, dass wir keinen plötzlichen oder unangenehmen Gegensatz empfinden. Bis zu dieser Zeit hatte Raphael die Skizzen und Studien für seine Gemälde meistens ohne die Hülfe seiner Schüler gemacht, und die Arbeit der Gehülfen war fast ganz von seiner eigenen verdeckt worden. Jetzt beschränkte er sich auf wenige Studien, welche meisterhaft gezeichnet waren und an Kraft alles Vorhergegangene übertrafen, aber sowohl der Entwurf für die Composition als die technische Ausführung wurden häufiger als zuvor untergeordneten Händen anvertraut.

der des Prinzen von Carignan, wo es bis 1743 blieb. Später wurde es für Louis XV. erworben (s. Katalog des Louvre von Villot). Durch Abscheuern am meisten beschädigt sind die Stirn der Jungfrau und die rothe Tunica unter dem Gürtel.

Eine Copie in der Kathedrale zu Toledo ist eine vergrösserte Wiederholung des Bildes im Louvre und ist besser gemalt als die der Sammlung Bridgewater in London, welche durch die Sammlungen Orléans, Choiseul und Agar gegangen ist. — Passavant (II, p. 110) erwähnt eine andere Copie zu Urbino.

Das Inventar der Sammlung von Urbino in Pesaro enthält folgende Angabe, welche sich auf einen verlorenen Carton für die ‚Jungfrau mit dem Diadem' beziehen kann: „Quadretto uno in carta supra tela d'una Madonna col Bambino dormiente S. Giovanni e S. Gioseffe."

Rumohr hat Leo X. mit Recht getadelt, weil er die natürlichen Kräfte eines grossen Künstlers überanstrengte und seine Zeit zersplitterte in Arbeiten, welche für einen Architekten passender waren als für einen Maler.* Allein Julius II. war kaum weniger als sein Vorgänger dafür verantwortlich, dass sein Günstling von seinen früheren Gewohnheiten abwich, indem er Raphael erlaubte, die Aufträge der Chigi, Conti und Altoviti anzunehmen, und dabei in seinen eigenen Anforderungen keine Grenzen kannte. Es müsste den beiden grossen Päpsten klar gewesen sein, dass sie durch Ueberbürdung Raphaels den Werth seiner Arbeiten verringerten, aber keiner von ihnen erkannte die Wirkung seines Ungestüms. Sie kümmerten sich wenig darum, wenn sie es überhaupt wussten, ob die Zeichnungen des Meisters alle von ihm selbst herrührten oder nicht. Keiner von ihnen liess sich träumen, dass er den Künstler durch Ueberanstrengung aufrieb und seinen Tod beschleunigte, und Raphael selbst hatte nicht mehr Voraussicht als seine Gönner. Seine Gehülfen mochten bemerken, dass er sich im Fortgang der Arbeiten mehr und mehr auf seine Schüler verliess, aber welchen Künstler konnten sie nennen, dem es nicht in seiner Laufbahn ähnlich ergangen wäre? Es war ein berechtigtes Verlangen des Meisters, durch vielfältige und schnelle Arbeit seinen Ruhm auszubreiten, und es war ihm nicht gegeben, sich den unumschränkten Herrschern der Kirche zu widersetzen, deren Willen selbst ein Michelangelo, der stärkste Charakter der Renaissancezeit, sich hatte beugen müssen.

Es war nicht zu vermeiden, dass Raphael alle Aufträge, die ihm angeboten wurden, annahm und ebensowenig, dass er einige von seinen Verpflichtungen auf seine Untergebenen ablud. Den praktischen Erfolg sehen wir in den Studien und Skizzen wie in der Ausführung der Fresken in der Camera dell' Eliodoro. Während die Decke und die Vorarbeiten für ihre Ausschmückung wenig Spuren von Gehülfenarbeit zeigen, geben die Wandgemälde und die Vorbereitungen dazu einen deutlichen Beweis, dass die Verantwortlichkeit getheilt war. Unter den raphaelischen Zeich-

* Rumohr, Forschungen II, p. 123.

nungen zu Oxford stellt eine Gott Vater dar von Engeln begleitet in einer Wolke von Rauch und Feuer. Die Erscheinung Gottes vor Moses im brennenden Busch in der Camera dell' Eliodoro ist anders angeordnet; aber wir können kaum daran zweifeln, dass die Zeichnung nach einem ersten Gedanken Raphaels von Giulio Romano entworfen ist, während Raphael selbst den Carton für den knienden Moses in Neapel zeichnete.* Die florentiner Zeichnung für Gott Vater, der Noah erscheint, würde ein herrliches Gemälde geben, welches im Allgemeinen der Composition entspräche, die Raphael an der Decke der zweiten Camera ausgeführt hat; aber wir sehen hier eher den Stil eines Florentiners, der Marc Antonio nachahmt, als den Raphaels und seiner Schüler.† Marc Antonio selbst hat vielleicht in einer Skizze des britischen Museums, die Raphael zugeschrieben wird, Noahs Frau in der Thür der Arche copirt.‡ Eine Federzeichnung mit dem Engel, der Abrahams

* Der brennende Busch. Oxford no. 91, Feder- und Biesterzeichnung, hoch 11″, breit 16½″. Diese Zeichnung weicht von dem Fresco ab. Sie zeigt Gott Vater ohne Gewand, von vier Engeln begleitet, von denen zwei nackt sind. Im Fresco sind alle Figuren bekleidet: Gott Vater und zwei Engel, daneben Seraphsköpfe in den Flammen. Die Zeichnung ist sehr kühn entworfen, aber nicht in Raphaels Stil und nicht mit seiner Kenntniss der Anatomie ausgeführt. Aber die Erfindung stammt von Raphael, der ohne Zweifel Giulio Romano den ersten Gedanken gab. Auf der Rückseite des Blattes ist die Skizze einer Victoria.

Neapel, Museum. Carton, hoch 50″, breit 52½″. Moses im Profil nach rechts kniet auf dem linken Bein mit der rechten Hand über dem Gesicht wie im Fresco. Das Papier ist sehr beschädigt und Ergänzungen entstellen die linke Hand, Knie, Fuss und Knöchel der Figur. Die Umrisse sind in schwarzer Kreide, die Lichter mit Weiss getupft. — Sammlung Farnese, eine verkleinerte Copie, Raphael zugeschrieben. — Venedig, Akademie XXV, no. 6, eine Copie des Fresco im Vatican.

† Gott Vater vor Noah. — Florenz, Uffizj no. 526. Federzeichnung, die Gruppe Gott Vaters mit den vier Engeln; zur Rechten Noahs Frau mit zwei Kindern in der Thür der Arche. Diese Zeichnung weicht von dem Fresco darin ab, dass sie vier statt zwei Engel enthält. Das Uebrige ist so wie im Fresco und im Stiche Marc Antons (Bartsch no. 3). Die Ausführung ist kühn, aber ganz im Geist der florentiner Schule mit der eigenthümlichen Eckigkeit in den Formen, welche Pontormo kennzeichnet.

‡ British Museum. Feder- und Biesterzeichnung auf braunem Papier, aus der Sammlung Paine Knight.

Arm aufhält, ist offenbar von einem Gehülfen unter Raphaels Leitung entworfen.* Einige von den männlichen und weiblichen Modellen für die ‚Vertreibung des Heliodorus' sind von Raphael selbst in seiner trefflichsten Weise nach dem Leben gezeichnet. Aber der Entwurf der ganzen Composition in der Sammlung Savigny ist offenbar nicht von ihm.† Mit einer geübten leichten Hand hat ein geschickter Zeichner einen Papst in der Mitra auf einem Stuhl getragen und von Beamten begleitet nach der Natur geschildert. Allein diese Skizze im Louvre hat dem Papste im Fresco nicht zu Grunde gelegen. Die Köpfe der beiden rächenden Engel waren Giulio Romano anvertraut und die Nadelstiche in den schönen Cartons des Louvre zeigen, dass sie bei der Ausführung an der Wand benutzt sind.‡

Noahs Frau mit ihren zwei Kindern, eins auf der Schulter, das andere neben ihr wie im Fresco und in Marc Antons Stich. Strich und Schraffirung verrathen einen Kupferstecher, welcher Marc Anton sein kann.

* Abrahams Opfer. — Oxford no. 94, Feder- und Biesterzeichnung, hoch 7¼″, breit 8″, eine rasche leichte Skizze, mit gesenktem Kopf, Körper und Beine vorwärts gebeugt. Der etwas manirirte Federzug weist auf Giulio Romano.

† ‚Vertreibung des Heliodorus'. — Berlin, Sammlung Savigny (uns unbekannt). Rumohr (Forschungen III, p. 105) und Passavant (II, p. 131) halten die Zeichnung für echt. Spätere Kritiker sind anderer Meinung.

‡ Louvre, Salle des boites no. 326, Feder- und Biesterzeichnung, hoch 0,24m, breit 0,288m. Vor dem Papst in sede gestatoria geht ein Mann mit einem Kreuz. Sechs Männer tragen den Stuhl. Ein Stabträger schreitet im Vordergrunde, neben ihm zwei Hellebardiere. Hinter dem Papst, dessen Haupt mit der Mitra im Profil erscheint, wird ein Cardinal ebenfalls auf einem Stuhl getragen. Diese rasche und geschickte Zeichnung ist nicht die Skizze, nach welcher die Gruppe in der ‚Vertreibung des Heliodorus' ausgeführt ist. Sie ist zu modern für Raphael. Eine Wiederholung (uns unbekannt) wird angeführt in der Sammlung W. Russell in England.

Oxford no. 10, rothe Kreidezeichnung, hoch 4″, breit 6″. Studie zu dem Kopf und dem linken Arm des Engels, welcher mitten im Vordergrund des Fresco erscheint; sie scheint sehr geistvoll nach einem Modell copirt.

Oxford no. 85, schwarze Kreidezeichnung, hoch 15½″, breit 10¾″, die knieende Frau links im Vordergrunde des Fresco. In der Ecke des Blattes oben rechts sind Kopf und Hand besonders studirt. Eine Copie dieser Studie befindet sich in den Uffizien zu Florenz. — Auf der Rückseite des Oxforder Blattes ist eine gleichzeitige Skizze in demselben Stil ebenfalls nach dem Modell von der Frau hinter der Gruppe des Papstes.

Wie wichtige Obliegenheiten an Gehülfen übertragen wurden, sieht man noch deutlicher an dem, was uns von den Vorarbeiten für die ‚Messe von Bolsena', den ‚Attila' und die ‚Befreiung St. Peters' übrig geblieben ist. Zu dem ersten Gemälde giebt es drei Skizzen zu Oxford, welche die Composition verkehrt zeigen; die beste davon ist noch zu schwach für Raphael. Von dem zweiten Bilde besitzen wir einen kleinen Carton im Louvre mit den Aposteln Petrus und Paulus, die Attila erscheinen, eine prächtige Composition, die aussieht, als ob Penni, Giovanni da Udine und Marc Antonio unter Raphaels Augen zusammen daran gearbeitet hätten. Die dritte Darstellung sehen wir in einer Zeichnung zu Florenz, in welcher die Figuren in wichtigen Einzelheiten von denen des Fresco abweichen, aber die Ausführung ist für den Meister nicht gut genug. Aehnliche Erscheinungen werden uns bei der ‚Constantinsschlacht' entgegentreten, welche Raphaels Schüler nach dem Tode ihres Meisters malten.*

Ihr Kopf, der in verlorenem Profil aufwärts sieht, ist gleichfalls in der Ecke des Blattes rechts wiederholt. Diese Studie ist ebenso ausgezeichnet durch den geistvollen Vortrag wie durch die Anmuth in der Bewegung. Nichts Vollendeteres war bisher aus Raphaels Hand hervorgegangen.

Louvre no. 312, Kreidezeichnung, hoch 0,268 m, breit 0,329 m. Kopf des strafenden Engels, drei Viertel nach rechts gewandt; durchstochen zum Durchstäuben, geflickt und bearbeitet, aber ohne Zweifel ein Theil des Cartons für das Fresco, von Giulio Romano. — no. 313, schwarz und weisse Kreidezeichnung, hoch 0,277 m, breit 0,341 m, der dazu gehörige Kopf, der Engel im Profil im Vordergrunde, in gleichem Zustande, von Giulio Romano.

Oxford no. 86, schwarze Kreidezeichnung, hoch 27", breit 21". Dies ist eine schöne kühne Zeichnung für den Kopf des Pferdes. Sie zeigt Raphaels Studium der Antike und befand sich ursprünglich, wie Vasari erzählt, im Hause des F. Masini zu Cesena.

Wien, Albertina, rothe Kreidezeichnung, Studie eines Soldaten im Profil, nach rechts gewandt, der seinen Schild mit dem linken Arm erhebt. Diese Skizze, die vielleicht ein erster Gedanke für irgend eine Figur des ‚Heliodor' ist, kann nicht mit Sicherheit Raphael zugeschrieben werden.

* ‚Die Messe von Bolsena'. — Oxford no. 87. 88. 89. Federzeichnungen in Sepia, gehöht mit Weiss. Wir brauchen uns nur bei no. 87 aufzuhalten, da die andern beiden Wiederholungen von schwächern Händen sind. Der Papst kniet hier zur Linken mit drei Begleitern, der amtirende Priester auf der andern Seite des Altars ist von zwei Ministranten

So kommen wir nothwendiger Weise zu dem Schluss, dass Raphael sich dessen erinnerte, wie es ihm in seiner eigenen Jugend

begleitet und drei andere auf Seiten des Papstes halten Lichter auf den Stufen zur Rechten; sechs Figuren bilden die Zuschauer. Wir werden gleich sehen, dass diese Anordnung nicht die ist, welche im Fresco zur Ausführung kam, obgleich die allgemeine Anlage der Zeichnung beibehalten ist. Die Urheber dieser Zeichnungen zu nennen, ist unmöglich.

‚Attila'. — Louvre no. 325, Federzeichnung, mit Sepia lavirt, mit Weiss gehöht, auf Pergament, hoch 0,362 m, breit 0,592 m, aus den Sammlungen Vendramin zu Venedig (1530 s. Anonym. p. 82), Carlo Maratta zu Rom (Bellori, p. 69) und Jabach zu Paris, verkauft an Louis XIV. im Jahre 1671. Die Anordnung, welche von der des Fresco wesentlich verschieden ist, stammt offenbar von Raphael, die geduldige Ausführung von einem oder mehreren Gehülfen. Alle Figuren sind in mächtiger und sprechender Bewegung; wir werden an die Cartons von Michelangelo und Lionardo erinnert und hier und da an Signorellis Fresken in Orvieto. Am Himmel über dem Papste erscheinen Engel auf Wolken. Das Fresco in der Camera dell' Eliodoro würde noch wirkungsvoller geworden sein, wenn es in dieser Weise ausgeführt wäre, aber der ursprüngliche Entwurf Raphaels, der nach einer Skizze von ihm gezeichnet war, wurde dem Wunsche Leo des Zehnten geopfert, welcher im Vordergrunde des Bildes erscheinen wollte.

Oxford no. 59. Feder- und Biesterzeichnung, hoch 9½″, breit 8″. Ein nackter Mann, nach rechts gebückt, den rechten Arm gesenkt, den linken wie mit einer Geberde der Furcht erhoben. Zur Linken Kopf, Schultern und Arme einer Frau. Die Figur des Mannes ist umgekehrt fast dieselbe wie die der oben beschriebenen Louvre-Zeichnung, ausgenommen die Bewegung des einen Armes; sie zeigt grosse Kühnheit der Zeichnung und genaue Kenntniss der Muskelentfaltung an nackten Körpern. Es ist eine Arbeit Raphaels aus der Zeit vor der Composition des Attila und scheint von dem Urheber der Louvre-Zeichnung benutzt zu sein. Auf der Rückseite des Blattes finden sich drei Studien eines stehenden Mannes in rother Kreide nach dem Leben. — Windsor, Federskizze zweier Reiter, offenbar freie Copien nach dem Frescogemälde des ‚Attila'.

‚Die Befreiung St. Peters'. — Florenz, Uffizj no. 536, Federzeichnung mit Umbra und Bleiweiss lavirt, sehr beschädigt. Der Engel und St. Peter im Gefängniss, ebenso wie St. Peter mit den Schlüsseln draussen und ein Theil des Engels, der nicht verwischt ist, weichen nicht sehr von den Figuren des Fresco ab. Aber die Wächter im Gefängniss sind anders. Auch die Wächter draussen links, von denen zwei ihre Augen mit Hand und Schild beschatten, zwei auf den Stufen schlafen und einer wacht, sind nicht die in dem Fresco. Dasselbe gilt von dem Krieger, der auf den Stufen zur Rechten schläft. Wiederum sind Gedanke und Composition so vortrefflich, dass wir sie nur auf Raphael zurückführen können, aber die Ausführung ist nicht die seine. — Windsor,

unter Pinturricchio in Siena gegangen war. Er gab seinen Schülern rohe Skizzen und Studien einzelner Figuren, um Zeichnungen danach auszuarbeiten; er erfand Gruppirung und Bewegung der Figuren, einzeln oder in Massen, der erste Gedanke und die Anordnung gehörten stets ihm allein. Indem er aber die letzte Ausarbeitung Andern überliess, behielt er sich selbst die Aufgabe vor, das Ganze zu überwachen und, was ihm unvollkommen schien, zu verbessern. In dieser Weise sind die Compositionen der Decken- und Wandgemälde entstanden, die Decoration des Ganzen aber war in einem Guss mit einer einzigen mächtigen Anstrengung entworfen. Die Deckengemälde sollten Scenen aus der Genesis behandeln: ‚Gottes Segen über Noah', ‚Abrahams Opfer', ‚Jakobs Traum' und ‚der brennende Busch'. Zwischen diesen Bildern und der Wandgemälden besteht ein deutlicher Zusammenhang. Isaaks Rettung ist ein Wunder wie das in der ‚Messe von Bolsena' und Jakobs Traum deutet auf die Vision in der ‚Befreiung des Petrus' und hätte eben so gut gepasst zu der Vision des Evangelisten Johannes, die ursprünglich für diesen Platz bestimmt war. Gottes Offenbarung an Noah tritt zu der himmlischen Erscheinung der Heiligen Petrus und Paulus in ‚Attila vor Rom', und wie Gott Moses die Befreiung vom Joche der Aegypter verspricht, so folgt später die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel. Ehe Raphael aber diese Compositionen in Angriff nahm, war der ganze Raum erfüllt gewesen mit Gemälden von Piero della Francesca, Bramantino und Baldassare Peruzzi, und der Eindruck, welchen er von diesen Werken empfangen hat, ist vielleicht nicht ganz verloren gewesen.

Die Ausschmückung der Camera dell' Eliodoro ist einfach im Vergleich zu der der Camera della Segnatura, hat aber ihren ganz eigenthümlichen Reiz. Die Sitte, nackte Wände mit beweglichen Webereien zu schmücken, war aus den kälteren Ländern nördlich der Alpen nach Italien gekommen. Julius II. hatte noch als Cardinal eine Reihe von Teppichen erworben, auf denen die Legende

schwarze Kreidezeichnung auf blauem Papier zu dem Wächter, der in dem Fresco zur Linken gebückt läuft. Die Figur ist umgekehrt, eine schöne Studie des Nackten, verwandt mit der Zeichnung zweier Soldaten, die unter ihren Schilden kauern, in derselben Sammlung.

des Heliodorus dargestellt war.* Als Papst beauftragte er, wie es scheint, Peruzzi eine Zeichnung zu entwerfen, deren Haupttheile Teppiche nachahmen sollten, welche an die Decke geheftet waren. Die Folge war, dass die Figuren, statt so zu erscheinen als ob sie von unten gesehen würden, auf einer horizontalen Fläche gezeichnet sind, und Raphael, der an Peruzzis Stelle trat, hielt es nicht für passend das System zu ändern, nach dem jener gearbeitet hatte.

Die Decke ist an beiden Seiten mit einem Saume eingefasst. Diagonale Rippen laufen zusammen in einem Kranz von Eichenlaub, welcher des Papstes Wappen umschliesst. Eine Allegorie des Ueberflusses und andere Gestalten verwandten Charakters wechseln mit Bronzemedaillons und Ornament tragenden Figuren in den Abtheilungen an den Ecken. Die Einfassung über den Fenstern enthält Namen und Wappen Julius des Zweiten, zweimal wiederholt mit Engeln als Trägern und zwischen ihnen enthalten künstlich nachgeahmte Basreliefs anziehende Darstellungen von antiken Kämpfen, von Freundschaft, Keuschheit, Ueppigkeit, Taufe, Gebet, Gesetz, Arbeit, Kraft, Kindheit, Spiel und Studium. In diesem seltsamen Gemisch von biblischen und profanen Gegenständen erscheint Hercules als die Verkörperung der Kraft und Moses mit den Tafeln als die des Gesetzes. In den vier Dreiecken der Decke umfassen Muschelrahmen eine Reihe von biblischen Darstellungen, welche Teppiche nachahmen, die mit Nägeln an der Decke befestigt sind. Diese und einige wenige Zusätze in den Ecken, sind Alles, was Raphael neu gemacht hat. Bevor er aber an die Arbeit ging, betrachtete er sicherlich aufmerksam die Werke von Männern, welche in Florenz einen Namen hinterlassen hatten. Wo er die ‚Vision des Evangelisten Johannes' malen wollte, befand sich ein Bild von Piero della Francesca, dessen ‚Vision Constantins' noch an einer Wand von San Francesco in Arezzo zu sehen war. Er wusste damals vielleicht noch nicht, dass er die ‚Vision auf Patmos' mit der ‚Befreiung des H. Petrus' vertauschen würde, aber „es ist wohl mehr als Zufall, dass in der Behandlung dieses Gegen-

* Siehe Müntz, Raphael, p. 276.

standes gerade so ein Lichteffect erzielt ist wie in jener ‚Vision Constantins‘“, und es ist möglich, dass Piero eine ähnliche Darstellung an der Wand der Camera dell’ Eliodoro gemalt hatte.* Wo wir jetzt die ‚Messe von Bolsena‘ und den ‚Attila‘ sehen, hatte Bramantino ein Bild vollendet, und da wir in diesen Gemälden eine Anzahl grosser Condottieri finden, wie Fortebraccio, Colonna Duca di Salerno, Francesco Carmignola, Giovanni Vitellesco, Spinola und Canneto, sowie Karl VII. von Frankreich und Cardinal Bessarion, vermuthen wir, dass der Maler den Auftrag hatte, die Siege Eugen des Vierten über die Führer des römischen Adels und die Vereinigung der griechischen und lateinischen Kirche auf dem Concil von Florenz zu feiern.

Raphael hat also diese Werke seiner berühmten Vorgänger gewiss nicht unbeachtet gelassen. Der Engel, welcher bei ihm herabfliegt, um den Arm Abrahams aufzuhalten, verdankt seine Gestalt vielleicht der Inspiration, welche der Meister damals von Piero della Francesca empfing, und Bramantino lieferte ihm die Portraits, welche die Schüler hier copiren mussten. Unterdessen aber überdachte er die ganze Reihe der Darstellungen, mit welchen er den Saal ausschmücken sollte. Seine rohen Skizzen und Studien wurden den Schülern anvertraut, die danach ausgeführte Zeichnungen machten, und diese wurden dann dem endgültigen Urtheil des Papstes unterworfen. Wenn alle diese Zeichnungen der zum ‚Attila‘ glichen, so konnten sie wohl sicher sein, angenommen zu werden; wenn nicht, so konnte Raphael sie ändern und bessern, und dies war ohne Zweifel der gewöhnliche Verlauf.

Welcher Unfall es verschuldet hat, dass die Decke der Camera dell’ Eliodoro den Reiz des Colorits eingebüsst hat, den sie ursprünglich besessen, lässt sich nur zum Theil erklären. Die Herrichtung des Grundes war vielleicht mangelhaft: das Ergebniss war eine Zerstörung der Farben, welche in dem Grade bei keinem andern Werke Raphaels Statt gefunden hat.

Doch in dem jetzigen Zustande der Verderbniss gehören diese Bilder noch immer zu dem Schönsten, was Raphael geschaffen hat.

* Siehe Sir Ch. Eastlakes Besprechung von Passavants Raphael in Quarterly Review LXVI no. CXXXI p. 8.

Gott erscheint Noah: er kommt daher, wenige Fuss über dem Boden durch die Luft schwebend. Drei Engel begleiten und tragen ihn. Mit der einen Hand weist er in unsichtbare Räume, mit der andern auf die Erde. Ganz vorn kniet der bärtige Noah in tiefster Andacht, Ham ruht in seines Vaters Armen mit einem leuchtenden Ausdruck der Züge, welcher den Uebergang von Furcht zu Sicherheit anzeigt. Noahs Weib steht in der Thür ihrer Hütte, sie trägt den kleinen Japhet auf ihrer linken Schulter und leitet freundlich die Schritte Sems, welcher einen Truthahn hält und stolz auf seine Mutter blickt. In diesem schönen Bilde sind drei Stellen der Genesis vereinigt: „Noah fand Gnade vor dem Herrn, — er zeugete drei Söhne, — und Gott sprach zu Noah: Alles Fleisches Ende ist vor mich gekommen, ich will sie verderben mit der Erde."* Raphael scheint hier von dem Genius Michelangelos und seinen mächtigen Gestalten des Schöpfers in der Sistina inspirirt und aus ihnen die Kraft entnommen zu haben, mit der er nach seiner Weise die Macht des Ewigen schildert, welcher Noah die Verheissung giebt. Welch eine Umwälzung in der Auffassung des Meisters, seit er zum ersten Male Gott Vater in der ‚Madonna von Sant' Antonio' oder später in der ‚Disputa' zur Darstellung brachte! Wie wahr ist es, dass Raphael beständig die Knochen und Muskeln seiner künstlerischen Organisation erneuerte, wie die Natur die Theile des menschlichen Körpers erneuert! Welche Kraft und Majestät hat er der Gestalt des Allmächtigen verliehen, welche Anmuth den Kindern Noahs! Wie prägt sich die schöne Figur Hams unserm Gedächtniss ein, um neugestaltet wieder aufzuleben in der ‚Madonna di Foligno'!

In dem Opfer Abrahams steht der Altar in der Mitte des Vordergrundes. Der gefesselte Isaak duckt sich vor dem Schlage, zu welchem sein Vater ausholt; Abrahams Arm wird von einem fliegenden Engel aufgehalten. Zur Rechten schwebt ein zweiter Engel herab mit dem Lamm in den Händen. Die Eindrücke classischer Studien beherrschten Raphaels Geist zugleich mit florentiner Erinnerungen. Die Kämpfe Ghibertis und Brunellescos bei ihrer

* Genesis VI, 8. 10. 13.

Bewerbung um die Thüren des Baptisteriums, der Wetteifer Raphaels mit Fra Bartolommeo in der ‚Madonna del Baldacchino' und die Bewunderung für die kühnen Werke eines Piero della Francesca und Giotto, alles dies kommt uns wieder in den Sinn bei diesem wirkungsvollen Werke, dessen Anordnung die Sparsamkeit eines Reliefs nicht ohne die künstliche Gedrungenheit eines solchen aufweist. Der kniende Isaak bückt sich gleich dem kauernden Sklaven Michelangelos in St. Petersburg.

‚Jakobs Traum' ist durch die grandiose Figur des Schläfers ausgezeichnet. Zwei übereinandergelegte Steine bilden das Kopfkissen, auf dem der Patriarch ruht. Die Erscheinung des Herrn erinnert wieder an Michelangelo: sein Gesicht ist nach dem eines Jupiter modellirt, obgleich die Züge nicht bloss erhabene Ruhe ausdrücken, sondern die Aufmerksamkeit, mit welcher er den Bewegungen der Engel folgt, welche rechts die Stufen schräg zur Erde hinabsteigen. Als Raphael denselben Gegenstand in den Loggien behandelte, wandte er das Haupt Jakobs gegen die Leiter und liess die Engel auf ihn zukommen. Die Anordnung mag durch die Kritik der Zeitgenossen veranlasst sein, welche ihm wie auch manche Neuere den Vorwurf machten, dass der Schläfer die Vision nicht sehen könnte. Allein wenn Jakobs Augen geschlossen sind, so scheint wenig darauf anzukommen, ob sein Gesicht den Schöpfungen seiner Einbildung zugewendet ist. Die Anordnung des Fresco in der Camera ist genau dem Platze entsprechend, auf dem die Darstellung zusammengedrängt ist. In Wahrheit bemerkenswerth sind die Eleganz, die Schönheit, die Gewandung und die Bewegungen der geflügelten Himmelsboten, welche in einem Bilde die Vorzüge Giottos, Masaccios, Fiesoles und Sandro Botticellis vereinigen.

In dem Gemälde des ‚brennenden Busches' erscheint der Allmächtige in wirbelnden Flammen, welche den unteren Theil seiner Gestalt verbergen. Cherubim mit Feuerzungen in Form von Flügeln begleiten ihn. Ein Seraph stützt seinen Arm auf der einen Seite, ein zweiter schwebt in gleicher Absicht auf der anderen. Es ist ein majestätisches Bild voll übernatürlicher Bewegung, nicht ohne heidnischen Charakter. Man möchte glauben, dass es Jupiter

ist, welcher von Victoria begleitet daherkommt. Doch die ausgestreckten Hände und die Neigung des Körpers und Hauptes drücken vortrefflich die Worte der Bibel aus. Moses in Schäfertracht stützt sich kniend auf seinen Stab und beschattet seine Augen mit der Hand: „Er verhüllte sein Angesicht, denn er fürchtete sich Gott anzuschauen. Und der Herr sprach: Ich habe gesehen das Elend meines Volkes und bin hernieder gefahren, dass ich sie errettete von der Aegypter Hand.“* Höchst sorgsam durchgeführt ist in dieser schönen Composition der Gegensatz zwischen der übernatürlichen Majestät in dem Gesicht und der ganzen Erscheinung Gottes und dem Charakter des Hirten im knienden Moses. Es treten in dieser Schilderung einer himmlischen Erscheinung dieselben Grundsätze und derselbe Geist, derselbe Einfluss der Antike und Michelangelos zu Tage wie im Noah und Jakob. Aber nirgends ist das Gepräge der raphaelischen Individualität und seines originalen Genius deutlicher zu erkennen. Nirgends tritt die Vereinigung von Grösse mit Einfachheit und Anmuth vollkommener hervor. Man ist in unseren Tagen geneigt, die Arbeiten in der Camera dell' Eliodoro eher zu tadeln als zu bewundern. Jedoch die Ursache dieser eigenthümlichen Verirrung wird wohl vielmehr in dem jetzigen Zustande der Bilder zu suchen sein als in den Bildern selbst. Raphael ist, so weit wir jetzt noch urtheilen können, in keinem seiner früheren Werke kühner in der Pinselführung, geschickter in der Behandlung des Fresco und glücklicher in der Harmonie des Colorits gewesen; niemals sind die Einzelheiten vollständiger dem Ganzen untergeordnet; selten hat er schönere und wirkungsvollere Gewänder, bessere und richtigere Umrisse oder eine feinere und wahrere Modellirung geschaffen.†

Es entsprach den Traditionen des Papstthums, dass die Päpste, welche die schönen Künste begünstigten, die Talente der Maler benutzten, um die Siege der Kirche zu verherrlichen. In alten Zeiten aber hatten sie sich damit begnügt, sich an Gemälden zu

* Exodus III, 1—10.

† Carlo Maratta hat überall den Hintergrund um die Figuren herum übermalt, und der rohe Contrast der neuen und alten Farbe sowie die Härte der Ränder bringen die Wirkung hervor, die den Gemälden jetzt zum Vorwurf gemacht wird.

erfreuen, in welchen die Macht und Unfehlbarkeit des Papstes einfach dargestellt war. Julius der Zweite ging einen Schritt weiter als seine Vorgänger, indem er zu seiner Ergötzung solche Themata auswählte, welche unter dem durchsichtigen Schleier alter Legenden den Gedanken von seiner eigenen unwiderstehlichen Macht zum Ausdruck bringen sollten. In kluger Weise veranlasste er Raphael, die Rettung der weltlichen Besitzungen des päpstlichen Stuhles unter dem Bilde einer Begebenheit zu feiern, welche geeignet war, die Siege darzustellen, die durch die Waffen des regierenden Papstes gewonnen waren oder noch gewonnen werden sollten. Die Sage von Heliodorus, wie sie in den Apokryphen erzählt wird, war ein vortreffliches Mittel zu diesem Zweck, und Raphael verarbeitete sie zu einem Gemälde, in welchem jeder Zug den Sinn und Verlauf der Erzählung zur Anschauung bringt.

Den Tempel von Jerusalem dachte sich der Künstler als eine Basilika in Form eines griechischen Kreuzes. Der Hohepriester, Onias, kniet im Ornat vor dem Altare und fleht um die Niederwerfung seiner Feinde. Die Flammen des goldenen Leuchters werfen ein sanftes Licht auf die Priester hinter ihm. Weiter nach vorne, doch noch innerhalb des Chorraumes lehnen zwei ältere Männer in ernstem Gespräch gegen die Basis einer Säule, während ein neugieriger Zuschauer sich an den Säulenschaft klammert und ein verwegener Jüngling zu demselben hervoragenden Standpunkt emporklimmt. Die Gänge des Seitenflügels sind von einer dichtgedrängten Versammlung gefüllt. Vor den Altarstufen aber hat sich ein erstaunlicher Vorgang ereignet. Zur Linken sitzen die Frauen Jerusalems auf dem Boden und sehen, wie die Plünderer die Tempelschätze fortschleppen. Diese sind, beladen mit ihrem Raub, durch eine übernatürliche Gewalt plötzlich aufgehalten. Heliodorus ist rechts zur Erde gefallen; er ist in voller Rüstung, seine linke Hand ist auf die Erde gestützt, ein Gefäss mit Goldstücken liegt neben ihm. Mit Hülfe der Lanze in seiner Rechten versucht er sich aufzurichten. Zwei Krieger neben ihm, halb stehend, halb knieend, wollen ihn vertheidigen; der Eine zieht sein Schwert, doch es ist zu spät. Auf einem mächtigen Rosse stürmt ein Reiter heran in goldener Rüstung, mit einem Streitkolben in der Rechten.

In schnellem Fluge hat er den Kämmerer des Seleucus niedergeworfen. Sein Pferd bäumt sich auf den Hinterbeinen und schlägt den gefallenen Heiden mit den Hufen gegen Arm und Brust. Zwei himmlische Boten eilen zu Seiten des Reiters daher; von einer übernatürlichen Macht vorwärtsgetrieben, fliegen sie in weitem Schritt über den Boden und bedrohen mit ihren Geisseln Alles, was vor ihnen ist. Im nächsten Augenblick, so scheint es, ist der Tempelräuber verloren und seine Krieger sind zu Gefangenen gemacht. Auf der linken Seite des Gemäldes wendet sich eine knieende Frau, um das Wunder zu schauen. Zwei Gefährtinnen mit einen Häuflein Kinder neben ihr sehen theils auf die himmlische Erscheinung, theils auf den betenden Onias im Hintergrunde. Drei Mädchen deuten mit freudigem Schrecken auf den Untergang der Plünderer. Vor diesen allen aber kommt aus dem linken Querschiff die ernste Figur Julius des Zweiten hervor, auf einem Stuhl getragen von vier Männern und begleitet von einem Secretär, und der Blick des Papstes scheint zu sagen: also werden die Feinde der Kirche untergehen! Es ist ein merkwürdiges Zeugniss für den Genius des Malers, dass wir nicht von dem Anachronismus betroffen sind, welcher darin liegt, dass ein lebender Papst mitten unter den Leuten einer so fernen Zeit erscheint. Wir bemerken, ohne an die Wunderlichkeit der Sache zu denken, dass von den Trägern des Papstes der eine Marc Antonio Raimondi und der andere Giulio Romano ist.* Höchst bewunderungswürdig ist die Anordnung der Figuren in einem Halbkreis: die Mitte leer, um gleichsam anzudeuten, dass die rächenden Boten Gottes vorübergestürmt sind; zur Rechten das Handgemenge, zur Linken die bestürzten Weiber und der ernste Papst mit seinem Gefolge; der betende Hohepriester und seine Begleiter in dem Dämmerschein der Lampen um den Altar und das tiefere Dunkel der Flügel zu Seiten des Heiligthums. In der grossartigen Anordnung der Gruppen, in welche die Composition getheilt ist, dem glänzenden Auftreten des Papstes und der bewussten Haltung seines Gefolges, sowie in den aus ihrer

* Die Herausgeber Vasaris (X, 94) haben auf die Aehnlichkeit des zweiten Trägers mit dem Portrait Giulios in der Giuntina hingewiesen.

Ruhe aufgescheuchten Frauen erkennen wir die Absicht des Malers, einen bedeutenden Gegensatz zu schaffen gegen die lebhafte Bewegung um den niedergeworfenen Heliodorus. Die Stellung und Bewegung, das Leben, die Kraft und die verschiedene Charakterisirung der handelnden Personen, Alles ist des höchsten Lobes würdig. Wir fühlen deutlich, dass der Meister die Vorgänge und Portraits zu Rathe zog, welche Domenico Ghirlandajo in Santa Maria Novella zu Florenz so vortrefflich dargestellt hat, und dass er seine Erinnerungen an der beständigen Vergleichung der Antiken prüfte, von denen Ghirlandajo ursprünglich gelernt hatte. Doch die Quellen, aus denen er hauptsächlich Anregung schöpfte, waren nicht hier allein. Es ist ein alter und gewöhnlicher Vorwurf gegen Raphael, dass er Michelangelo copirt habe. Allein Michelangelo stand seinem Geiste niemals ferner als in diesem Augenblick, und die wirklichen Ausgangspunkte seiner Inspiration waren das Meleager-Relief des Capitols und der verwundete Anführer in Lionardos Schlacht von Anghiari. Wenn wir den Meleager umdrehen, so finden wir den liegenden Körper, das Haupt und das linke Bein des Heliodorus. Die Lanze, auf welche der griechische Held seine sinkende Gestalt stützt, ist durch den Speer wiedergegeben, mit dessen Hülfe Heliodorus sich aufzurichten versucht. Da Raphael den Körper umgedreht hatte, so musste er auch die Lage der Arme umkehren; damit aber kam er zu einer unmittelbaren Nachahmung Lionardos, und wenn wir geringe Aenderungen in der Biegung des rechten Beines oder des rechten Handgelenkes ausnehmen und den rechten Arm entfernen, so ist Heliodorus ein Gegenstück zu dem verwundeten Anführer Lionardos.

Die Anwesenheit Foliaris, eines päpstlichen Hofbeamten, gerade vor dem Stuhl des Papstes ist durch eine Rolle in seiner Hand angedeutet: wenige Buchstaben auf einem Blatt Papier genügen, einem obscuren Italiener unverdiente Unsterblichkeit zu verleihen.*

* Heliodorus. — Die Erhaltung des Fresco ist schlecht, es ist in manchen Partien dunkel und schadhaft geworden. Ein Kamin, dessen Rauchfang hinter der Wand aufstieg, an welcher das Bild gemalt ist, hat

Wenn aber Raphael alle Kraft seines Genius daran setzte, seiner Composition in Entwurf und Anordnung die höchste Trefflichkeit zu verleihen, so war dagegen die Art und Weise, in welcher er die Uebertragung auf die Wand bewirkte, seines Rufes weniger würdig. Seine Oberaufsicht war nicht wachsam genug, um die aufdringliche Arbeit der Gehülfen vollständig zu verbergen: er verschmähte es, den Eindruck zu verwischen, welchen die metallische Ausführung Giulio Romanos einerseits und andererseits der bunte Vortrag Giovannis da Udine machen musste. Wir möchten Ersterem die rechte Seite des Gemäldes mit dem Falle Heliodors sowie die Figuren des Papstes mit seinem Gefolge im Vordergrunde gegenüber, dem Letzteren aber die Gruppen der Frauen zu Füssen Julius des Zweiten zuschreiben. Die Formen Giulio Romanos sind leicht erkennbar durch die Schärfe der Umrisse, ihren röthlichen Ton und die Gegensätze von rothen Lichtern mit schwarzen oder undurchsichtigen Schatten. Seine schweren muskulösen Menschen- und Pferdegestalten haben selten Etwas von der Anmuth, welche Raphaels eigene Schöpfungen auszeichnet. Auf der andern Seite ist die leuchtende Farbenscala, welche für den Eingeborenen des venezianischen Gebietes charakteristisch ist, allzu deutlich verbunden mit einem übermässigen Gebrauch von muntern

---

eine Reihe gefährlicher Risse verursacht, welche von dem Boden neben dem Kamin nach der Halle neben Onias laufen und das Bein des ersten Engels durchschneiden. Eine Verzweigung des Spaltes beschädigt den Arm derselben Figur und den Kopf des zweiten Engels, sowie die Keule des Reiters. Der Schaden ist zum Theil durch Klammern ausgebessert. Doch die fliegende Gewandung des vordern Engels, die Schatten seines linken Armes und die Wade des Reiters, sowie das linke Hinterbein des Pferdes sind übermalt. In der Gruppe der Frauen links ist das rothe Kleid einer der weiter hinten stehenden retouchirt. Dasselbe ist geschehen bei der Mutter mit den Kindern, bei denen die Umrisse und die hohen Lichter übergangen worden sind. Der weisse Aermel mit dem blauen Saum der Frau, die dem Zuschauer den Rücken zukehrt, ist abgescheuert. Wahrscheinlich rührt die Beschädigung des Fresco hauptsächlich aus dem Jahre 1527, als die Spanier sich nach der Plünderung des Vaticans in dem Zimmer einquartirten. Das Feuer, das sie auf dem Kaminrost unter dem Heliodorus anzündeten, war die Hauptursache der Sprünge und Flecken, welche Carlo Maratta später auszubessern beauftragt wurde.

Tönen, während die Vernachlässigung des Umrisses und der Einzelheiten kaum aufgewogen wird durch die Gluth und die sammtene Weichheit der Oberfläche. Man hat in der That die Eigenthümlichkeiten dieses Frescos, das sich in einigen Partien durch einen gewissen Reichthum und Glanz auszeichnet, auf ein Bestreben Raphaels zurückgeführt, das Colorit und die Manier Giorgiones nachzuahmen.* Wir sind jedoch geneigt, dieser Behauptung zu widersprechen und eine Unachtsamkeit der Historiker anzunehmen, welche in der Camera dell' Eliodoro das Zusammenwirken zweier hervorragender Künstler nicht unbemerkt lassen durften. In Wahrheit ist das venezianische Element in der Darstellung Heliodors, weit entfernt in irgend einem Sinne raphaelisch zu sein, vielmehr durch einen Gehülfen in das Bild gebracht, welcher höchstwahrscheinlich Giovanni da Udine war. Dem Meister selbst aber war der Gegensatz nicht entgangen, welchen die Verwendung zweier solcher Männer wie Giulio und Giovanni nothwendig hervorbringen musste, und wir können an mehreren Stellen sehen, wie sein Pinsel thätig gewesen ist, um die Verschiedenheiten seiner Gehülfen mit einander auszugleichen.

Der Grund, weshalb Raphael sich bei dem Fresco des Heliodorus mehr als gewöhnlich auf die Hülfe seiner Schüler verliess, war vielleicht die Ungeduld des Papstes, die Vollendung eines Raumes zu erleben, in welchem er einen Theil seiner Zeit zuzubringen wünschte. Julius II. hat den Maler wahrscheinlich um so mehr gedrängt, als er um seine eigene Gesundheit besorgt war und die Angriffe der Krankheit fühlte, welcher er so bald unterliegen sollte. Durch dieses Drängen wurde Raphael wohl auch dazu bewogen, dass er die schwierige Aufgabe übernahm, die ‚Messe von Bolsena' beinahe ganz mit seinem eigenen Pinsel zu malen. Wir können dies mit einiger Wahrscheinlichkeit aus der Thatsache schliessen, dass uns in diesem Gemälde nicht bloss eine vortreffliche Composition, sondern auch eine hervorragende Offenbarung von den eigenen Fähigkeiten des Meisters entgegentritt. Es ist den anderen Arbeiten der Camera überlegen in der Voll-

* Siehe Passavant, Raphael I, p. 160; II, p. 131.

kommenheit des Colorits und zeichnet sich zugleich durch Reinheit und Vollendung seiner Modellirung aus, sowie durch den Geist, mit welchem die lebendige Mannigfaltigkeit der Natur in jeder der vorhandenen Personen zum Ausdruck gebracht ist. Raphael selbst arbeitete von Anfang bis zu Ende an allen Theilen des Bildes, ausgenommen die Gruppe der Frauen auf der linken Seite, an die er wahrscheinlich nur einige oberflächliche Pinselstriche wendete. Hier ist es der Geist Ghirlandajos, aus welchem der Künstler ausschliesslich schöpfte. Er entäusserte sich vollkommen der Erinnerungen an die Sistina, um aufs Neue die Eindrücke seines florentiner Aufenthaltes zu pflegen, und so ganz und gar hatte er sich die grossartige Würde seines toscanischen Vorläufers angeeignet, dass die Portraits des Papstes und seiner Cardinäle und nicht weniger die der Träger, welche neben den Stufen des Altars knien, nur als eine edlere Offenbarung derselben Kunst erscheinen, welche uns in den Portraitgruppen Domenico Ghirlandajos entgegentritt. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, dass die Arbeit Raphaels die Ghirlandajos grade so weit überragt, als ein Künstler des sechszehnten Jahrhunderts denen des fünfzehnten überlegen ist. Raphael entfaltet hier eine Breite der Behandlung, eine massige Vertheilung von Licht und Schatten, deren Gleichen in der Vergangenheit einzig bei Masaccio gefunden wird. Er vereinigt mit den Eigenschaften der früheren Florentiner eine vollendete Durchführung und Wiedergabe der Formen und eine überaus wirkungsvolle Abwägung von hellem Licht und mildem Schatten. Gleich bewunderungswürdig ist die Harmonie der vollen und durchsichtigen Farbe und die Atmosphäre, welche in abgestufter Dichtigkeit jeden Zoll des Raumes erfüllt, in welchem sich die Menschen bewegen. Besonders anziehend ist die kunstvolle Anordnung der Töne, indem die Hauptpersonen vor dem dunklen Hintergrunde eines Schrankwerkes in helles Licht gesetzt sind, das die Ministranten umgiebt, während die, welche vor der zum Altar emporführenden Treppe stehen oder knien, sich bald hell bald dunkel von einer neutralen Steinfläche abheben.

Eine Legende des dreizehnten Jahrhunderts berichtet von der wunderbaren Erscheinung des Blutes Christi in der Hostie vor

einem ungläubigen Priester am Altar der Heiligen Christina zu Bolsena. Der Papst, welcher damals den Stuhl St. Peters inne hatte, war Urban IV. und an seine Stelle hat Julius II., wie gewöhnlich, seine eigene Person gesetzt. In dem ersten Entwurfe zu der Composition, welchen wir durch eine Oxforder Zeichnung kennen lernen, ist der Schauplatz in den Mittelpunkt eines Chores verlegt, zu dem eine gewundene Steintreppe hinaufführt. Die Form des Ganzen ist durch den im Bogen abgeschlossenen Raum über dem Fenster des Zimmers gegeben. Der Papst kniet auf einem Absatz der Treppe, und ein Theil seines Gefolges füllt den unteren Raum. Das Gemälde ist in dieser Gestalt nicht ausgeführt, im Fresco steht der Altar vor einem Schrankwerk, über dem man in die perspectivisch zurückweichende Halle eines Kirchenschiffes sieht. Neugierige Zuschauer beobachten das Wunder von der Brüstung der Schranken aus. Der Papst, welcher wahrscheinlich an dem ihm ursprünglich zugewiesenen Platze Anstoss genommen hatte, kniet jetzt neben dem Altar in gleicher Höhe mit dem Priester und seinen Chorknaben. Das Wunder offenbart sich durch ein Kreuz, welches der Hostienoblate eingedrückt ist, und Blutstropfen, welche daraus hervorquellen, das Antlitz des Priesters aber erscheint zwar ruhig, aber zerknirscht und überzeugt. Der Eindruck des Wunders scheint zu wachsen, wie er auf die weiter entfernten Zuschauer wirkt. Hinter dem amtirenden Priester zeigt der kieende Diakon sein Erstaunen in den Mienen und der raschen Bewegung der rechten Hand. Die Kerzenträger daneben dringen mit lebhaften Blicken vorwärts, einer von den Männern auf den Schranken zeigt seinem Begleiter das Blut. Eine erregte Versammlung zur Linken giebt ihren Gefühlen noch stärkeren Ausdruck, und eine Frau ist aus dem Kreise ihrer unten sitzenden Gefährtinnen aufgesprungen, um ihre Begeisterung kund zu thun. Die Energie, mit welcher diese Figuren ihre Empfindungen ausdrücken, steht in schönem Gegensatz zu dem ruhigen Verhalten der Mütter, die auf dem Boden sitzend ihre Kinder warten und sich kaum des Vorgangs vor ihnen bewusst zu werden scheinen; zur Rechten kniet gegenüber dem amtirenden Priester Julius II. mit seinen Ellbogen auf dem päpstlichen Stuhl. Er ist älter, als wir ihn zuletzt im Fresco

des Heliodorus sahen, seine Miene ernst und würdevoll, die Knochen und Muskeln seines Antlitzes künden Macht und Willenskraft, und er sieht aus wie ein grosser alter Löwe, voll von dem Bewusstsein seiner Macht, welcher Niemand entgegenzutreten wagen darf. Zwei Cardinäle und zwei Prälaten, welche hinter ihm stehen, sind Meisterwerke der Portraitkunst, der älteste ist Raphael Riario, durch Alter und Rang Vorsitzender des heiligen Collegs.* Ihren Abschluss erhält die Composition durch die Träger im Vordergrunde rechts, die mit ihrer reichen Livree und Bewaffnung und ihren gewöhnlichen Zügen eine Mischung von gemessener Unterwürfigkeit und neugieriger Ueberraschung vortrefflich zum Ausdruck bringen. Die Gruppe der Frauen auf der linken Seite des Gemäldes ist vom Meister am wenigsten bedacht. Wir bemerken in ihr die Arbeit desselben Gehülfen, der die Frauen im Heliodorus gemalt hat, und auch hier scheinen die muntern Farben und die nachlässigen Umrisse die geringere, doch nicht ungefällige Kunst Giovannis da Udine zu verrathen.†

Zwei Tafeln in der Fensternische unter der ‚Messe von Bolsena' enthalten die Worte, mit denen Raphael bekundet, dass das Fresco am 1. November 1512 enthüllt ist.‡ Ob er dann dazu schritt den Attila zu malen oder ob er seine Kraft für Werke anderer Art aufsparte, ist schwer zu sagen. Doch würde eine Pause für die Arbeiten im Vatican in dieser Jahreszeit nur natürlich sein, und die Aufträge, welche der Papst dem Meister von Hofbeamten anzunehmen gestattete, würden reichlich genügen, um die Zeit auszufüllen, die er etwa erübrigen konnte.

Raphael war seit einem Jahr oder länger mit der Composition der ‚Madonna di Foligno' beschäftigt, einem Altarbilde von grösstem Umfange, welches bestimmt war, die Kirche Santa Maria in Araceli

* Siehe Vasari VIII, p. 25; De Grassis, Diarium ad 1512.

† Dies Fresco ist nicht frei von Retouchen, wovon wir deutliche Spuren in den Gruppen der linken Seite finden, besonders an den auf der Erde sitzenden Frauen. Aehnliches bemerken wir an dem amtirenden Priester, den beiden Männern, die über die Schranken blicken, und der Architektur über ihnen.

‡ IVLIVS II.
LIGVR. PONT.
MAX.
ANN. CHRIST.
MDXII.
PONTIFICAT. SVI VIIII.

zu schmücken. Julius II. hatte ihm erlaubt, dies Werk für seinen Kämmerer Sigismondo Conti zu malen, und Conti hatte Musse gefunden, ihm für sein Portrait als Anbeter der Madonna zu sitzen.* Aber als dieser Prälat am 23. Februar 1512 starb, hatte Raphael wahrscheinlich noch nicht sämmtliche Gruppen vollendet, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, und die Erben des Kämmerers drangen natürlich auf die Ablieferung des Werkes, welches ihrem Stolze schmeichelte, da es aus der Hand des grössten unter den modernern Künstlern kam.

Wir haben die Gründe besprochen, welche Raphael nöthigten, Giulio Romano und Giovanni da Udine in der Camera dell' Eliodoro zu beschäftigen. Diese Gründe wurden offenbar noch vermehrt durch die Anforderungen von Gönnern, welche vielleicht noch dringender und anspruchsvoller waren als der Papst selbst. Raphael sah sich daher veranlasst, in dem Atelier, das Bramante für ihn gebaut hatte, Gehülfen anzustellen, und einer oder mehrere von ihnen leisteten ihm Hülfe bei der Madonna di Foligno.

Für Conti ein Bild zu malen, war Raphael ohne Zweifel gerne bereit, denn Giovanni Santi hatte seiner in der Zueignung der Reimchronik an Guidubaldo von Urbino ehrenvolle Erwähnung gethan.† Der Prälat verlangte nach einer Erinnerung an seine Rettung vor einem Meteor oder vor den Gefahren einer Belagerung von Foligno, welche er einem unmittelbaren Eingreifen des Himmels zuschrieb. Er gab daher den Auftrag zu einem Gemälde, in welchem er selbst unter dem Schutze der Heiligen zu Füssen Marias dargestellt wäre. Wir sehen ihn deshalb im Vordergrunde einer Landschaft kniend, die Hände zum Gebet vereinigt, während die Bombe oder der Donnerkeil, vor dem er gerettet ist, am Himmel seinen Lauf vollendet. Ein rother Mantel und Kragen, reichlich mit Pelz gefüttert, bedeckt seine Schultern, an den Seiten geschlitzt, um die Arme mit den braunen Aermeln durchzulassen. Mit dem Ausdruck tiefster Andacht ist das verwitterte und knochige Antlitz im Profil gen Himmel gewendet, während Hieronymus, begleitet von seinem Löwen, die linke

* Wir nehmen dies an, weil das Portrait Contis offenbar nach dem Leben gemalt ist.

† Siehe Gaies Carteggio I, p. 349.

Hand auf das Haupt das Geistlichen legt und mit der andern die übliche Geberde der Vorstellung macht. Diese Geberde aber begleitet ein Blick voll eindringlicher Empfehlung aus den tief unter buschigen Brauen liegenden Augen, und der ganzen Persönlichkeit ist ein grossartiger geistlicher Charakter verliehen durch einen vollen Bart, welcher durch seinen Reichthum Ersatz leistet für den spärlichen Haarschmuck des Schädels. Die Erscheinung, zu der Conti und sein Schutzpatron emporblicken, ist die Jungfrau Maria in goldenem Lichtschein, umringt von einem Kranz von Engeln, welche in fröhlicher Bewegung umherflattern und zum Theil die Wolken tragen, auf denen sie sitzt. Sie ruht in dem Gewölke, das sich zum Schemel unter ihren Füssen ballt, wie auf einem natürlichen Sitz von grösster Festigkeit. Auf ihrem linken höher aufgestützten Bein hält sie den Jesusknaben. Ein Mantel bedeckt ihr Haupt und fällt, Hals, Brust und Arme freilassend, über ihren Schooss herab; mit der linken Hand fasst sie das Kind unter der Schulter, mit der rechten die Musselinbinde, welche den Leib desselben umschlingt. Dennoch greift der Knabe selbst mit der rechten Hand quer über seine Brust und mit der Linken über die Hand der Mutter weg mit allen Fingern in die Falten ihres Mantels. Das linke Bein nach unten gestreckt, berührt er den Wolkenboden mit den Zehen, während er das rechte in anmuthiger Biegung auf das Knie der Jungfrau stützt. Eine reizende Neigung des Kopfes über die rechte Schulter lässt ihn ganz natürlich auf den unten knienden Prälaten sehen. Neben diesem aber steht ein prächtiger Flügelknabe, der mit beiden Händen eine Tafel trägt und die Verbindung herstellt zwischen den Gruppen im Himmel und im Vordergrunde rechts mit der der linken Seite, welche Sanct Franciscus in Verzückung und Johannes der Täufer als Vorläufer des Heilandes bilden. Die ganze Haltung des Knaben, der sein volles Körpergewicht auf dem linken Beine ruhen lässt und sich ein wenig nach rechts bewegt, macht den Eindruck, als wenn er gerade aus einem der Himmelsräume in der Camera della Segnatura herabgekommen wäre. Franciscus kniet in der Kutte und streckt die rechte Hand nach unten aus, um das Wundenmal zu zeigen; ein kleines Kreuz hält er fest in der Linken und schaut mit einem sehnsuchtsvollen Blick zur

Jungfrau auf, während der Täufer, mit dem Fell bekleidet und das Rohrkreuz an die Schulter drückend, aufrecht steht und bedeutsam auf die himmlische Erscheinung weist.

Raphael hat die Jungfrau und das Kind offenbar um dieselbe Zeit gemalt, als er die Decke der Camera dell' Eliodoro vollendete. Gestalt und Bewegung des Christkindes geben getreulich die Haltung des Knaben in dem florentiner Rundbild Michelangelos wieder. Aber es sind auch dieselben wie bei dem kleinen Ham in der ‚Erscheinung Gottes vor Noah'. Conti, der wahrscheinlich unmittelbar darauf Modell gesessen hat, ist mit derselben Lebendigkeit und Würde dargestellt wie die Cardinäle in der ‚Messe von Bolsena'. Die grossartige Völligkeit von Kopf und Leib und Gliedern bei dem Engel mit der Tafel, die Kunst, mit welcher sein Fleisch in saftigen und leuchtenden Farben modellirt ist, die Freiheit, mit welcher der Gegensatz des Lichtes gegen breite Schattenmassen abgewogen ist, enthüllen das Vermögen des Künstlers in seiner höchsten Entwickelung. Schwächere Behandlung zeigen die Figuren des Täufers und des Mönches, während die Landschaft, wenn auch leicht und kräftig in der Farbe, doch die Malweise und die gesättigte Atmosphäre zeigt, welche den Bildern der Ferraresen eigen ist. Wir können nicht zweifeln, dass Raphael hier von geschickten Untergebenen sich helfen liess, vermuthlich von einem Künstler aus der Schule Costas. Ferrara war die Heimath Dosso Dossis und seines Bruders Battista, und Beide haben, wie wir aus zuverlässiger Quelle wissen, zu verschiedenen Zeiten in Raphaels Dienst gestanden. In einem berühmten Dialog von Lodovico Dolce aus den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts sagt Aretino, dass „einer von den Dossis seine Kunst von Raphael zu Rom gelernt hat und der andere von Tizian zu Venedig."* Paulucci aber, der ferrareser Gesandte beim Vatican, berichtet in einem Brief an Alfonso d'Este vom Januar 1520 die Unterhaltung in Raphaels Atelier nach der Angabe des Battista Dossi, und Raphael selbst erklärt wenige Wochen später in einem Gespräch mit dem

* Lod. Dolce, Dialogo della Pittura, Venezia 1557; neu gedruckt Milano 1863, p. 7.

Gesandten, dass er in Briefwechsel mit Dosso gestanden habe, welcher demnach sein vertrauter Freund gewesen ist.* Wir haben allen Grund, zu glauben, dass die beiden Brüder nach einander bei dem grossen Meister von Urbino beschäftigt waren, und die Landschaft von bewaldeten Hügeln mit der Stadt im Hintergrunde ist so ganz im Stile Dossos gemalt, dass wir seine Anwesenheit in Raphaels Atelier zu dieser Zeit mit Sicherheit annehmen können.† Ob die Gruppe des Täufers und des H. Franciscus demselben Künstler zuzuschreiben ist wie die Landschaft, ist schwer zu sagen. Sie ist aber sicherlich nicht in Raphaels eigenem reinen Stile ausgeführt. Die Jungfrau, der Engel, Conti und Hieronymus sind mit der grossartigen Breite behandelt, zu der sich Raphael an der Decke der Camera dell' Eliodoro erhoben hatte, und alle ausgezeichnet durch sorgfältige Modellirung und schöne Bildung der Formen, vollendete Umrisse, monumentale Gewandung und harmonische Farbenglut. Auch die Erinnerung an die Florentiner, welche die etwas gezierte Anmuth in der Haltung der Jungfrau und ihr resignirter Blick auf den Christusknaben wecken, kann diesen Eindruck nicht vermindern. Dagegen weisen die dürftige Zeichnung und Ausführung der übrigen Figuren, die verrenkte Schulter und der leere Blick des Täufers sowie der grobe Gesichtstypus des Mönches ganz unverkennbar auf die helfende Hand eines Schülers hin. Vasari, welcher das Gemälde auf dem Hochaltar von Araceli sah, findet nicht Worte genug, um seine Bewunderung auszudrücken.‡ Sieht man es an einem sonnigen Tage in der Gallerie des Vaticans, so übt es einen wunderbaren Reiz. Die

* Campori, Notizie inedite di Raffaello d'Urbino, Modena 1863, p. 29 f. Barriffaldi im Leben Dossis sagt, dass der Maler sechs Jahre in Rom war (Vite dei pittori ferrar. I, p. 251). Lomazzo (Trattato p. 474) erwähnt Dosso besonders wegen seiner Landschaften „mit Blitzstrahlen und Regenbogen".

† Dass Dosso zu Anfang des Jahres 1512 in Mantua war, ist sicher, weil ihm dort Arbeiten für die Gonzagas mit 30 Ducaten bezahlt werden (Darco, Delle arti e degli artefici di Mantua, Mant. 1857 vol. II, p. 79). Im Jahre 1520 erscheint er wieder in Ferrara, nachdem er wahrscheinlich einen grossen Theil der Zeit seit 1512 in Rom zugebracht hatte (s. Campori, Notizie). Wir bemerken noch zwei Schäfer mit ihren Heerden und einen Reiter, welche am Abhange vor der Stadt angedeutet sind.

‡ Vasari VIII, p. 23. 24.

Schönheit des geflügelten Knaben im Vordergrunde wird noch erhöht durch die glänzenden Farben der Landschaft, welche flimmert unter dem Licht der Sonne und den hellen grauen Wolken, in welchen sich ein Regenbogen wiederspiegelt. Dass Dosso bei der Vollendung dieses Werkes mitgearbeitet hatte, ist vielleicht der Grund gewesen, weshalb Francesco und Alfons IV. von Ferrara wiederholte, jedoch vergebliche Versuche gemacht haben, das Bild zu erwerben.*

---

* Vaticanische Gemäldegallerie no. 17, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 3,2 m, breit 1,94 m. Eine Anmerkung zu Carmollis Raphael (p. 44) sagt, dass das Bild durch die Nichte des Stifters, Schwester Anna Conti, im Jahre 1565 in die Kirche der H. Anna zu Foligno kam. Im Jahre 1797 nach Paris gebracht, wurde es auf Leinwand übertragen und diejenigen, welche dabei thätig waren, berichten, dass die Hand des H. Hieronymus in verschiedener Haltung zweimal gezeichnet war und dass der Kopf des H. Franciscus, wie er auf der Rückseite blossgelegt war, mit anderem Umriss und anderem Farbenauftrag über den ursprünglichen Entwurf Raphaels gezeichnet war, was die Richtigkeit unserer obigen Bemerkungen bestätigt. Die Tafel war, als sie abgenommen wurde, zerbrochen und wurmstichig, ein langer Riss lief von dem Mittelpunkt des oberen Bogens nach dem Fuss des Jesusknaben herab und die Farbe hatte überall Blasen geworfen oder war geradezu abgeblättert. Alte Restauration hatte die Risse an verschiedenen Stellen ausgefüllt. (S. den Bericht der Maler und Chemiker Vincent und Taunay und Greyton und Berthollet in dem Anhang zu Passavants Raphael II, p. 622—25 und Boucher-Desnoyers in der Pariser Ausgabe von Quatremère de Quincys Raphael 1853, p. 92.) Durch Zeit und Restauration sind die Farben zum Theil unharmonisch geworden. Das Blau und Roth in der Kleidung der Jungfrau ist verändert und erneuert, ebenso der Arm und das Gewand des Täufers, einzelne Stellen beim Christuskind, der Rand des blauen Ueberwurfes des H. Hieronymus, der rothe Mantel Contis und der gelbe Lichtkreis. — Die erfolglosen Versuche des ferrareser Hofes, das Gemälde zu erlangen, sind ausführlich erzählt in Camporis Notizie ined. p. 37.

Raphaels alte Gewohnheit, aus seinen Mappen alte Skizzen für neue Compositionen zu entnehmen, bezeugt aufs Neue die Figur des Christusknaben, welcher sich umgekehrt auf einer Zeichnung der ersten römischen Zeit im Museum zu Lille wiederfindet.

Lille, Museum no. 730, Silberstiftzeichnung hoch 0,12 m, breit 0,61 m, in der Mitte des Blattes eine Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde, darüber rechts ein Studium zu einem Kinde auf dem Schoosse seiner Mutter; zur Linken das Kind allein, wie es umgekehrt in der ‚Madonna di Foligno' erscheint. — Die Skizze einer Jungfrau mit dem Kinde im Besitz Henry Vaughans (wahrscheinlich dieselbe,

Während Raphael an diesem bedeutenden Werke arbeitete, gingen einige kleinere Bilder aus seinem Atelier hervor, denen er nicht dieselbe ungetheilte Aufmerksamkeit zuwandte und welche wahrscheinlich an Freunde vertheilt wurden mit der ausgesprochenen Voraussetzung, dass sie nicht ganz von ihm selbst ausgeführt waren. Dies waren die ‚Madonna del divino amore' zu Neapel und die ‚Madonna dell' Impannata' im Palast Pitti zu Florenz. Die erstere war für Lionello da Carpi da Meldola bestimmt, einen Verwandten Alberto Pios, jenes vielgewandten Staatsmannes, welcher nach einander dem Kaiser Maximilian, Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich diente. Sein Vetter Lodovico Pio war einer der Hofleute, welche in Castigliones Cortigiano auftreten, sein Sohn Ridolfo wurde Cardinal und Gönner Baldassare Peruzzis und erwarb noch zu Lebzeiten seines Vaters das genannte Madonnenbild, welches Vasari in seinem Palast zu Rom sah. In Folge der Schicksalswechsel, welche bei den italienischen Dynastien, deren Söhne sich der Kirche weihen, so häufig vorkommen, wurden die Schätze des Cardinals am Ende des sechszehnten Jahrhunderts durch seine Erben zerstreut und die ‚Madonna del divino amore' kam durch Versteigerung mit dem dazu gehörigen Carton an den Cardinal Alexander Farnese, der sie im Jahre 1624 seinen Verwandten in Parma hinterliess.*

Charakteristisch für das neapolitaner Gemälde ist ein Zug, welchen feinfühlige Leute mit dem passenden Ausdruck der „gött-

welche aus der Sammlung des Königs von Holland im Jahre 1850 verkauft wurde, siehe Passavant II, p. 538) scheint eine Copie nach Marc Antons Stich zu sein. Sie ist mit Kreide auf blauem Papier gezeichnet, hoch 15¾", breit 10½".

In Marc Antons Stich ist die Jungfrau im Geiste Raphaels gehalten, aber nicht genau in der Stellung der Madonna di Foligno. Sie hält das Christuskind, das rechts von ihr auf den Wolken steht, während vier Engel um ihre Füsse spielen (Bartsch no. 47).

Derselbe Stich im Gegensinn (Unicum) im Besitz der Akademie zu Düsseldorf ist fälschlich Raphael selbst zugeschrieben worden, der auf diese Weise ohne Grund in die Zunft der Kupferstecher eingeführt ist (s. Andreas Müller).

* Vasari VIII, p. 30, 336. Campori, Raccolta de' cataloghi pp. 57. 61. 142. 214. 259. Als die Fürsten von Parma auf den Thron von Neapel gelangten, kamen die Schätze ihrer Gallerien natürlich an den neapolitaner Staat.

lichen Liebe' bezeichnet haben. Die Jungfrau betet den Sohn an, welcher rittlings auf ihrem Knie sitzt. Sie hat die Hände zum Gebet vereinigt, aber neben der Anbetung erkennen wir die mütterliche Liebe in dem Ausdruck der Augen und der Neigung des Kopfes. Neben der Jungfrau unterstützt die H. Elisabeth das Kind, das sich über ihren Schooss beugt; die Zärtlichkeit ihres Blickes wird erhöht durch die Bewegung der rechten Hand, mit der sie dem Erlöser hilft, den kleinen Johannes zu segnen. Indem er sich eifrig verneigt, blickt Christus fröhlich auf den Täufer, der auf einem Knie ruht und ihn liebevoll ansieht, während er seine demüthige Ergebenheit ausdrückt, indem er den einen Arm ehrfurchtsvoll an die Brust drückt und in der andern Hand das Rohrkreuz hält. Joseph in einem orangegelben Kleide kommt durch einen Säulengang, im Hintergrunde links, in die antike Ruine, welche den Aufenthalt der heiligen Familie bildet. Man kann sich leicht vorstellen, was Raphael aus diesem Stoff gemacht haben würde, wenn er ihn mit eigenen Händen geformt hätte. Indem er aber nur den ersten Entwurf schuf, und die Ausarbeitung der Zeichnung einem Schüler überliess, gab er nur ein halbes Leben einer schönen Composition, die Giulio Romano nicht ohne sein grobes Colorit und seinen unvermeidlichen Conventionalismus ausgeführt hat. Einer der Umstände, welche die Zeit dieses Gemäldes bestimmen, ist die Aehnlichkeit einiger Theile mit der ‚Madonna di casa d'Alba', besonders des ausgestreckten Beines der Jungfrau mit dem sandalenbekleideten Fusse, welches eine so übertriebene Länge hat, dass man das Bild einige Zeit ‚della Coscia lunga' genannt hat.*

* Neapel, Museo nazionale, Holz, hoch 5 palmi 3 unc., breit 4 palmi 3 unc. Vasari (VIII, p. 30) preist die wunderbare Farbe und überraschende Schönheit des Bildes, aber er beschreibt es ungenau und scheint es kaum gesehen zu haben. Die Composition ist gut. Die Gestalt der Jungfrau ist vom Kopf zum Gürtel kurz, vom Gürtel zu den Füssen lang, das Gesicht durch ein spitzes Kinn und mangelhafte Kinnladen entstellt. Die Behandlung ist flüchtig und ein wenig grob; die Schatten sind dunkel, bleiern und kalt, mit einer Färbung wie von Weinhefen, die Lichter röthlich. Die Pigmente sind substantiell, mit Bindemittel reichlich getränkt und so dick, dass sie Risse bekommen haben. Die Ausführung

Die ‚Madonna dell' Impannata' kam aus Raphaels Atelier an Bindo Altoviti, einen florentiner Banquier, welcher sein Geld gelegentlich auf den Erwerb von Kunstwerken verwendete. Ohne den Reichthum und Einfluss eines Chigi zu besitzen, war Bindo kein schlechter Vertreter seines Standes. Die Grundlage zu dem Vermögen hatte sein Vater Antonio gelegt, welcher ihm einen Palast am rechten Tiberufer nicht weit von der Engelsbrücke hinter-

---

ist die Giulio Romanos. Der Hintergrund der Ruine ist dunkel und kalt.

Der Carton, welcher mit dem Bilde zusammen in die Gallerie zu Neapel kam, sieht noch wie eine Arbeit Giulio Romanos aus, obgleich er mannigfach beschädigt und durch Retouchen verändert ist. Er zeigt keine Nadellöcher.

Ein anderes Bruchstück eines Cartons dieser Madonna gehört Herrn William Russell und war im Jahre 1878 in der Grosvenor-Gallerie ausgestellt (von uns nicht gesehen).

Vasari bemerkt (IX, p. 93), dass die Jungfrau Lionellos da Carpi von Innocenzo da Imola in Bologna copirt war. Margaretha Gonzaga, die dritte Frau Alfonsos II. von Ferrara, welche gehört hatte, dass eine Copie der Madonna im Hause des Cavaliere Fiordibello in Modena zu kaufen sei, erwarb sie im Jahre 1584 (Campori, Notizie ined. p. 34) und dies ist möglicher Weise das Exemplar in Russland:

St. Petersburg, Eremitage no. 42, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 1,38 m, breit 1,17 m, aus dem Quirinal und der Sammlung Malmaison. Dies Bild ist eine Copie von einem Schüler oder Nachahmer Raphaels.

Andere Copien: Rom, Palazzo Borghese no. 24. Leinwand, eine kalte aber sorgfältige Nachahmung, an der das Christuskind das Beste ist. — Alnwick, aus der Sammlung Cammuccini in Rom, eine gute Copie, entweder von Giulio Romano selbst oder von einem seiner Schüler. — Liverpool, Royal institution no. 79, hoch 4′ 7″, breit 3′ 6″, Innocenzo da Imola zugeschrieben, schwach. — Dublin, National-Gallerie no. 40, Leinwand, hoch 4′ 7″, breit 3′ 6½″, gekauft in Rom im Jahre 1856, angeblich eine Copie von Giulio Romano, sehr schwer in den Schatten; von einem Nachahmer Giulios. — Belluno, kleine Leinwand aus einem venezianischen Kloster, dann in Palazzo Marini zu Venedig, in der Sammlung des Grafen Fistulario zu Udine und schliesslich im Besitz des Herrn Antonio Darin zu Pelos in Cadore; sehr beschädigt durch einen Friulaner Maler vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Hier ist die Bewegung der H. Elisabeth verschieden von der in Neapel, auch ihr Kopfputz ist nicht derselbe. Auf der einen Seite des Gemäldes sieht man einen Palmenbaum in einer Landschaft. Die Composition ist dieselbe wie die auf dem Stiche Marc Antons, abgesehen vom H. Joseph, und das ganze Gemälde scheint dem Stich entnommen. — — Caldonazzo bei Trient, in der Pfarrkirche, geschenkt vom Canonicus Trapp. Ueber andere Exemplare vgl. Passavant II, p. 122 f.

lassen hatte. Nur durch eine kurze Strecke der Strasse und die Länge der Brücke davon entfernt lag das Haus Raphaels, und der Geschmack, welchen der Banquier durch die Besuche bei dem liebenswürdigsten aller Künstler erwarb, mag ihn dazu veranlasst haben, ernstlicher auf eine malerische Ausschmückung zu denken, als er sonst wohl gethan hätte. Raphaels Pinsel aber stand nicht immer Jedem zur Verfügung und Bindo war zufrieden damit, die ‚Impannata' zu erlangen und zu einem Portrait zu sitzen und verliess sich im Uebrigen auf Peruzzi, Salviati und Vasari. Zu der Zeit des Aretiner Biographen glänzte der Palast durch Malereien und Kunstschätze, welche heutzutage unbezahlbar sein würden, unter Anderem zwei Cartons von Michelangelo zur Decke der Sistina.*

Der ‚Madonna dell' Impannata' lag eine Zeichnung Raphaels zu Grunde, von welcher sich noch ein schönes Bruchstück in der Sammlung der Königin zu Windsor befindet.† Die Ausführung aber vertraute er zweien seiner Schüler an, deren verschiedene Malweise er durch eine letzte Ueberarbeitung seiner eigenen Hand in Uebereinstimmung zu bringen suchte. In jedem Theile des Gemäldes erkennen wir die Absicht des Meisters, die Vorstellung von der niederen Abkunft der Familie Josephs auszudrücken.

Die königliche Pracht der ‚Jungfrau mit dem Diadem' ist mit der einfachen Tracht geringer Leute vertauscht. Der Schauplatz ist eine Hütte mit einem hinter einem Linnentuch verschlossenen Fenster, dessen runde Scheiben in Blei gefasst sind. Ein grüner Vor-

* Vasari XII, p. 55. 272. Fea, Notizie, p. 19. Vasari I, p. 41. Vgl. Cellinis Selbstbiographie 1852, p. 433, Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VIII, p. 279.

† Windsor, Königliche Sammlung; Silberstift- und Federzeichnung, mit Umbra und Weiss lavirt auf grauem Papier, hoch $8\frac{1}{4}$", breit $5\frac{3}{4}$". Die Jungfrau und die H. Anna sind ausgeführt, das Kind und die Frau daneben nur im Umriss gegeben, die letztere abweichend von der entsprechenden Figur im Gemälde, stehend und das Gesicht in Dreiviertelwendung nach rechts. Johannes fehlt in der Skizze. Die H. Anna bewegt ihre Hand gegen das Kind, wie auf dem Gemälde die Frau hinter ihr.

Neben dieser Skizze verzeichnet der Verfasser des Katalogs der Windsor-Sammlung (London 1876, p. 81) eine Silberstiftstudie zu dem Christuskinde in der Sammlung des Grafen Connestabile zu Perugia (von uns nicht gesehen).

hang hinter der Hauptgruppe verbirgt das Bett. Marias schönes Antlitz ist von ernster Zärtlichkeit erfüllt. Ihre Kleidung ist schlicht, obgleich noch in den herkömmlichen Farben. Der faltige rothe Rock, welcher an Leib und Busen sichtbar wird, verliert sich unter dem blauen Mantel, der Kopf und Gestalt umhüllt. Die H. Anna hat sich auf ein Knie niedergelassen, trägt ein bleigraues Kleid, über welches ein weisses Tuch, das über den Kopf gezogen ist, herabfällt. Mit zärtlicher Bewegung giebt sie das Christkind seiner Mutter zurück und hält es noch auf ihrem rechten Arm, während die Jungfrau mit der Linken seinen Fuss erfasst. Mit einem Lächeln auf dem bejahrten Antlitz aufwärts schauend, scheint sie sich an der Fröhlichkeit des Knaben zu erfreuen, welcher am Busen seiner Mutter hängend sich umdreht und lacht, wie ihn eine junge Frau, sich über ihn neigend, mit dem Finger berührt. Auf der andern Seite des Bildes sitzt der junge Johannes auf einem Leopardenfell mit dem Rohrkreuz in der Hand und zeigt auf den Beschauer blickend nach dem Kinde hin. Das Knabenalter des Heilandes bedingt es, dass Maria als Matrone aufgefasst ist. Johannes ist an der Grenze des Jünglingsalters dargestellt, die H. Anna in Profil mit den scharfen Zügen, der Tracht und dem Blick, welche in der ‚Madonna Canigiani', der ‚Frau Noahs' im Vatican und der Sibylle in S. Maria della Pace wiederkehren. Dieser Typus geht durch eine Reihe von Gemälden gleich dem Bruchstück einer Melodie, die in den Rhythmen einer Symphonie hier und da hervorbricht. Das frühere Ideal von Jugend und Unschuld ist mit einer reiferen und realistischeren Behandlung vertauscht; im Uebrigen aber ist keine der Raphael eigenthümlichen Empfindungen verloren gegangen. In der That fehlt diesem Bilde nichts als die Hand des Meisters selbst.

Die edlen Körperformen, wie sie Raphael gedacht hatte, wurden durch die gröbere Natur Giulio Romanos in's Gewöhnliche gezogen und sein ungeläuterter Farbensinn brachte eine unraphaelische Buntheit in das Fleisch und die Gewänder bei den Knaben wie bei der Jungfrau. Einige Theile der H. Elisabeth und der Heiligen hinter ihr, welche von einem noch schwächeren Gehülfen als Giulio ausgeführt sind, mussten vom Meister übergangen werden, damit

die Farbengebung der geringeren Künstler in Uebereinstimmung gebracht wurde.* Was aber in diesem Gemälde am meisten auffällt, ist die Neigung des Gehülfen, eine bestimmte Malweise nachzuahmen, welche Raphael selbst in seinem Portrait des Bindo Altoviti angenommen hatte. Es scheint allerdings, dass Raphael dies Portrait malte, während seine Schüler die ‚Impannata' ausführten, und es kann sein, dass er mit einem von ihnen die Malweise ausgetauscht und eine ähnliche Durcharbeitung der Flächen mit allen ihren Eigenthümlichkeiten von Glanz und Durchsichtigkeit erreicht hat. Da aber Raphael der Urheber der Schöpfung und seine Schüler nur Maschinen waren, so war das Endergebniss seinerseits ein Meisterwerk, dagegen ein schwaches Bild von Seiten

* Florenz, Pitti no. 94, Holz breit 1,55 m, hoch 1,23 m. Dies Bild kam sehr früh in die Sammlung des Grossherzogs Cosimo von Toscana, der es auf dem Altar der sogenannten Cappella delle Stanze nuove in seinem florentiner Palaste aufstellen liess (Vasari I, p. 45; VIII, p. 33); es ist verzeichnet als eines der Altarbilder in der Tribuna der Uffizien im Inventar von 1589 (Gotti, Gallerie di Firenze p. 327). Die Malweise Giulios ist am deutlichsten erkennbar in dem kleinen Johannes, dessen Kopf ganz in seinem bekannten Stil ausgeführt ist; in der Gestalt bemerken wir seine Neigung zu übertrieben schweren und knochigen Formen und den Mangel an Rundung im Fleisch. Ebenso gehören ihm die körperhaften, dick aufgetragenen und mit überreichem Bindemittel angemachten Farben, sowie die dunklen Schatten. Giulios kalte Behandlung ist auch bei der Jungfrau bemerkbar; aber die Lichter sind von geschickterer Hand aufgesetzt, welche ohne Zweifel die Raphaels war. Dasselbe kann man von dem Christuskinde sagen, welches in den Umrissen nicht vollkommen correct ist und hier und da durchsichtige und einförmige Töne zeigt. In gleicher Weise sind die Fleischpartien der Elisabeth zu gering für Raphael, obgleich sie besser behandelt sind als die des Kindes; sie stammen wahrscheinlich von einem untergeordneten Gehülfen Giulios und wurden von Raphael retouchirt. Penni dürfte der passendste Name für diesen Gehülfen sein, welcher in gleicher Weise die Heilige hinter der H. Elisabeth malte.

Corsham. Lord Methwen besitzt eine Wiederholung der Madonna dell' Impannata, welche der Rev. John Sandford i. J. 1834 von dem Rechtsanwalt Rivani in Florenz erwarb. Sie ist nicht vollendet und etwas roth in den angelegten Fleischpartien, unter denen die Umrisse noch zu erkennen sind. Obgleich es eine alte Copie ist, hielt es bei der Unvollständigkeit schwer, den Namen des Urhebers anzugeben.

Madrid, Museum no. 381. Holz, hoch 1,64 m, breit 1,28 m; auch dies ist eine alte Copie von schönem, warmem und durchscheinendem Ton.

seiner Schüler. Dass Altoviti von dem Unterschiede zwischen den beiden Gemälden völlig überzeugt war, bewies er dadurch, dass er das erste selbst behielt und sich beeilte das andre dem Grossherzog von Toscana abzutreten.* Das Portrait verblieb als Erbstück in seiner Familie bis zum Anfang unseres Jahrhunderts. Nach einigen Zwischenfällen gelangte es in die Gallerie zu München und hier können wir mit Bequemlichkeit beobachten, wie sich ein Originalwerk Raphaels unterscheidet von einer Composition, von welcher Raphael nur die Umrisse gegeben und die Oberflächen nur im letzten Augenblicke übergangen hat.

Der Satz, in welchem Vasari das „wunderbare Portrait" beschreibt, das Raphael für Bindo Altoviti ausführte, ist so nachlässig im Ausdruck, dass sich über den wahren Sinn desselben Zweifel erhoben haben.† Ein Federkrieg ist ausgefochten, um die Frage zu entscheiden, ob der Biograph sagen wollte, dass die dargestellte Person die Züge des Malers trage oder die seines Gönners.‡

Allein Nichts kann gewisser sein, als dass wir das getreue Abbild der Züge Raphaels in dem Kopf der „Schule von Athen" sehen, welchen Vasari in einem Holzschnitte vor seiner Biographie in umgekehrter Richtung wiederholt hat. Wollten wir annehmen, dass er beide Porträts für die Raphaels gehalten habe, so würden wir damit einen Makel auf sein künstlerisches Urtheil werfen. Wenn das Portrait des Frescos Raphael vorstellt, so können sich die Worte, mit denen er das Münchener Bild beschreibt, nur auf Bindo Altoviti beziehen.§ Dieses schöne Portrait ist das eines jungen Mannes von 21 Jahren. Man sieht ihn bis zu den Schultern, sein Gesicht ist in Dreiviertelansicht nach rechts gekehrt, doch der Blick der hellen blauen Augen ist gerade auf den Beschauer gerichtet. Der lange, anmuthige Hals,

* Siehe die vorige Anmerkung.

† ‚Ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo.' Vasari VIII, p. 32.

‡ Die Ansicht, dass das Münchener Portrait Bindo Altoviti darstellt, vertreten Lanzi, Missirini, Wicar, Passavant, Müntz, Springer; dagegen sind Rumohr, Bottari, Mariette, H. Grimm.

§ S. dagegen H. Grimm in Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen VI, p. 142.

zum Theil von schönen Locken verhüllt, welche unter einer schwarzen Mütze herabfallen, der schieferfarbige, von einer weissen Halskrause eingefasste Mantel, der schwarze Aermel und die beringte linke Hand, welche auf der Brust ruht, Alles trägt zu dem wirkungsvollen Eindruck des Gemäldes bei. Ein flaumiger Backenbart umsäumt die Wange neben dem Ohr. Die Behandlung des Fleisches ist so kühn und meisterhaft, dass man sich schwerlich eine vollkommener durchgearbeitete Oberfläche und zartere Modellirung verbunden mit flüssigerem Auftrag und breiterem Pinselstrich vorstellen kann. Das Ergebniss ist eine warme, doch feine opale Transparenz in leuchtenden Flächen, deren Reiz durch ungeschickte Retouchen nur wenig beeinträchtigt wird. Die Zeit, in welcher Raphael dieses Werk ausführte, ist durch den Stil und die Malweise des Bildes gegeben, welche dieselben sind wie in den Fresken der zweiten vaticanischen Stanze, sodann durch die Tracht, die wir an den Portraits der ‚Austreibung des Heliodor' wiederfinden, und endlich durch das Alter Bindos, welcher 1512 das zwanzigste Jahr vollendete. Die jugendlich vornehme Miene eines Edelmannes aus dem sechszehnten Jahrhundert sind in diesem Bilde wiedergegeben mit der Würde und Natürlichkeit Lionardos und der Kunst Raphaels.*

Nachdem Raphael an der Wölbung der zweiten vaticanischen Stanze sozusagen die Art Michelangelos gestreift hatte, kehrte er, wie wir sahen, in dem ‚Heliodorus' und der ‚Messe von Bolsena' zu seinem eigenen Stil zurück. Während er in dieser Richtung

---

* München, Pinakothek no. 1052, Holz, h. 0,61 m, br. 0,45 m. Bis zum Jahre 1808 war das Bild im Palazzo Altoviti zu Florenz, wo es von G. von Dillis für den Kronprinzen Ludwig von Bayern gekauft wurde. Die Färbung des Halses ist besser erhalten als die einiger anderer Theile. Die Augen, ein Theil der Nase und die Schatten des Gesichts sind retouchirt; auch sind Stellen in dem schwarzen Aermel und dem Hintergrund ausgebessert.

Eine Copie dieses Portraits wurde im Jahre 1720 der Stadt Bologna geschenkt von dem damaligen Senatssecretär Francesco Mastri; sie befindet sich unter no. 211 in der dortigen Gallerie, Passavant (II, p. 119) erwähnt zwei andere Copien im Palazzo Sarazani zu Siena und in der früheren Sammlung Lancelotti zu Neapel.

arbeitete, wurde er von Johann Goritz, einem wohlbekannten Freunde der Humanisten, aufgefordert, an einer hervorragenden Stelle in Sant' Agostino zu Rom die Figur eines Propheten zu malen. Goritz stammte aus Luxemburg und hatte den grössten Theil seines Lebens im Vatican zugebracht, wo er das Amt eines Empfängers der Bittschriften und apostolischen Protonotars bekleidete. Am Jahrestage seiner Schutzpatronin, der heiligen Anna*, pflegte er eine ausgewählte Gesellschaft von Freunden in einer Villa zu empfangen, welche er nahe bei dem Trajansforum besass. Die Dichter, welche sich an seinem Tisch versammelten, bezeugten ihre Verehrung durch Verse, die sie am Morgen in der Capelle des Prälaten in Sant' Agostino niederlegten und am Abend an die Bäume des Gartens hefteten, der zur Villa gehörte. Raphaels Beitrag zum Ruhme dieses Geistlichen war die Gestalt des Jesaias, welche nach Vasaris Zeugniss beinahe vollendet war, als der Künstler Gelegenheit hatte, die Capella Sistina zu besuchen. Der Anblick von Michelangelos wunderbaren Fresken entzückte gleicher Weise den Maler und seinen Gönner. Goritz verglich Raphaels Werk mit den Bildern der Sistina und forderte ihn auf, seine Zeichnung im Geiste Buonarrottis umzugestalten. Der Künstler war liebenswürdig oder ehrgeizig genug, dem Wunsche seines Freundes nachzukommen, und schuf ein zweites Meisterwerk, welches von dem ersten ganz verschieden war.†

Ein Blick auf die Geschichte der wetteifernden Arbeiten der beiden grossen Meister führt uns zu der Frage, ob Raphael zu dieser Umwandlung seines Jesaias im Herbste 1511 oder im Winter 1512 veranlasst ist. Im ersteren Falle würde er seine zweite Behandlung der Aufgabe durchgeführt haben, ehe er eine ähnliche Figur in der Sistina gesehen hatte. Michelangelos ‚Daniel' und ‚Jeremias' wurden im Jahre 1511 zur Schau gestellt, sein ‚Joel', ‚Ezechiel' und ‚Jesaias' im October des folgenden Jahres, doch kann Vasaris Anekdote, nach welcher Bramante sich mit Raphael in die päpstliche Capelle schlich, auf Wahrheit beruhen und Raphael kann

* 26. Juli.

† Vasari VIII, 22.

auf diese Weise, nicht nur den Jesaias, sondern auch den Ezechiel gesehen haben, bevor sie dem Publikum zugänglich waren. Jedenfalls haben diese beiden Figuren dem Fresco in Sant' Agostino zu Grunde gelegen, denn die Bewegung des Armes lässt sich auf die erste und die der Beine auf die zweite zurückführen, während die Knaben mit den Guirlanden uns an die Kindergestalten erinnern, die Buonarrotti in der Sistina unter die Schemel der Propheten stellte. Ohne Zweifel hatte Raphael die ganze Wölbung der Capelle gesehen, als er den Jesaias malte. Dunkel bleibt nur, ob er die Bekanntschaft mit dem Werke Michelangelos vor oder nach Ende October des Jahres 1512 gemacht hat. In jedem Falle geben die Ueberreste des ‚Jesaias' einen überzeugenden Beweis von seiner Grösse und Vielseitigkeit. Der Prophet sitzt auf einem Marmorstuhl: die rechte Schulter vorschiebend und den nackten Arm quer über die Brust gelegt, hält er eine Rolle, deren unteres Ende in seiner linken Hand ruht. Das bärtige Haupt wiegt er nach links wie befehlend, indem die vorschiessenden Blicke der weitschauenden Augen die Worte der Rolle bekräftigen: ‚Thut die Thore auf, dass herein gehe das gerechte Volk, das den Glauben bewahret."* Die reichen Falten eines blauen Gewandes, welches die kolossale Gestalt umfliesst, sind von einem Gürtel zusammengefasst. Um Kopf und Hüften schlingt sich ein orangegelber Mantel, welcher den Sitz bedeckt und nur den Fuss des ausgestreckten rechten Beines frei lässt, sowie das nackte linke, welches zurückgezogen und verkürzt ist nach der Weise Buonarrottis. Zu der muskulösen Kraft und der herculischen Bildung des Propheten bilden den ergänzenden Gegensatz die vollen Gestalten zweier nackter Knaben; sie stehen an den Armen des Stuhles und halten zwischen sich eine Tafel, von welcher eine Guirlande von Eichen- und Lorbeerblättern herabhängt, deren lose Enden über ihre Schultern geschlungen sind. Eine griechische Inschrift auf der Tafel enthält den Namen des Goritz und eine Widmung an die heilige Anna, Maria und Christus. Der Eichenkranz mit seiner Verzierung von Eicheln deutet ungezwungen auf das Pontificat Julius des Zweiten. „In diesem

* Jesaias XXVI, 2. In dem Gemälde ist der Vers hebräisch wiedergegeben.

Werke, sagt Vasari, „hat Raphael seinen Stil verbessert und vergrössert und mit mehr Majestät ausgestattet."* Und ohne Zweifel hat der Prophet ein majestätisches und grossartiges Ansehen, so weit man nach den Bruchstücken urtheilen kann, die vor der Arbeit der Restauratoren gerettet sind. Wir können sogar einige Theile, wie das linke Knie, entdecken, in denen die leuchtende und durchscheinende Farbe mit bewunderungswürdiger Genauigkeit und Wirkung modellirt ist. Haltung, Bewegung und Umriss sehen aus, als wären sie einst schön und meisterhaft gewesen; die Gewandung ist breit und monumental. Die Kinder, welche die anmuthige Bildung des Engels in der ‚Madonna di Foligno' zeigen, geben eine Vorahnung von der Vollendung der ‚Madonna di San Sisto'. Es ist so viel erhalten, dass wir sehen, wenn Raphael von der Strömung ergriffen war, die von Michelangelo ausging, so hatte er doch seine Individualität bewahrt und stellte seine eigene Begabung in den Dienst einer vorübergehenden Laune, um einen grossen Zeitgenossen nachzuahmen.†

---

* Vasari VIII, 22.

† Rom, Sant' Agostino, Fresco, h. 8′, br. 5′. Vasari sagt (VIII, p. 22), dass Bramante Raphael heimlich in die Capella Sistina führte, zu der er die Schlüssel hatte, und der Anblick von Michelangelos Arbeit veranlasste diesen über Sansovinos heiliger Anna in Sant' Agostino den Propheten neu zu malen, welcher dort zu sehen ist. Es mag nützlich sein zu bemerken, dass die heilige Anna in der Capelle des Goritz, der zweiten links im linken Querschiff der Kirche, mit dem Namen des Bildhauers und der Jahreszahl 1512 bezeichnet ist. Da die erste Hälfte der Sistinafresken im August 1511 zu sehen war und das Ganze am 1. November 1512, so kann die Anekdote von dem heimlichen Besuch der beiden Künstler, sofern sie den Jesaias in Sant' Agostino betrifft, nur richtig sein, wenn man sie auf den zuletzt vollendeten Theil der Sistina bezieht. — Der ‚Jesaias' befindet sich nicht an derselben Stelle wie die ‚H. Anna'; er ist am dritten Pfeiler des Mittelschiffes in Fresco gemalt, aber die wahrscheinliche Annahme, dass er im J. 1512 vollendet ist, wird dadurch bestätigt, dass die Knaben mit dem Eichenkranz auf das Pontificat Julius des Zweiten hinweisen, und ebenso durch die Thatsache, dass dieselben Knaben von einem Schüler Raphaels über einem Kamin in den Gemächern Innocenz des Achten im Vatican zu Seiten des Wappens der Rovere gemalt sind (Richardson, Account p. 181 und Pungileoni, Raphael p. 132). Eine von diesen Figuren, allerdings sehr beschädigt, aber offenbar von einem Schüler Raphaels, wird noch in der Akademie di San Luca zu Rom auf-

Der Künstler wollte eben nur dem Wunsche des Goritz Genüge thun und vielleicht auch den Beweis liefern, dass er fähig sei, den Wettkampf mit Michelangelo auf seinem eigenen Boden aufzunehmen, wenn Julius II. gewillt wäre, ihm die Ausführung eines Deckengemäldes anzuvertrauen. Allerdings hatte dieses Unternehmen keinerlei Folgen, und Raphael war zufrieden, einen Versuch gemacht zu haben, dessen Wiederholung Niemand von ihm verlangte. Gerade damals gab es keine Deckenfelder mehr, die er hätte bemalen können. Der Papst, welcher solche Aufgaben hätte stellen können, welkte langsam dem Grabe zu. Wenn er sich auch einmal für einen Tag erholte, so konnten seine Hofleute bemerken, dass seine Kraft nachliess. Seine Abwesenheit bei der täglichen Messe in der Sistina

bewahrt, nachdem sie von ihrer Stelle im Vatican weggebrochen und durch Wicar der Akademie vermacht war. — Das Fresco des ‚Jesaias' scheint in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraume ernstliche Beschädigungen erlitten zu haben. Die Figur erhebt sich auf einem gelbgrauen Hintergrunde. Nach Gasparo Celio (Pitture che sono in Roma 1638 p. 16 bei Pungileoni, Raphael p. 131 Anm.) war sie unter dem Pontificat Pauls IV. (1655—58) von einem Sacristan mit Wasser abgewaschen und dann übermalt von N. detto Braghettone oder mit andern Worten von Daniele da Volterra, welcher den Spitznamen Braghettone erhielt, nachdem er gewisse Partien der Figuren in Michelangelos jüngstem Gericht bekleidet hatte. Aber der ‚Jesaias' ist wahrscheinlich öfter überarbeitet und in den meisten Theilen sind die Farben erneut, fleckig und gefirnisst. Die Stücke, welche von Ausbesserung am wenigsten gelitten haben, sind der gelbe Mantel und das Knie des Jesaias, der Kopf, die Brust und ein Theil des Unterleibes des Knaben zur Rechten und das Gesicht des Knaben zur Linken. Der linke Fuss des Jesaias ist geradezu unförmlich geworden. Auf der Tafel, welche die Knaben halten, lesen wir noch, obgleich mit Schwierigkeit: *ANNH ΠΑΡΘΕΝΟΤΟΚΩ ΠΑΡΘΕΝΙΚΗ ΘΕΟΤΟΚΩ Κ. ΑΥΤΡΩΤΗ ΧΡΙΣΤΩ ΙΩ ΚΟΡ.* — Copien des Fresco giebt es an verschiedenen Orten: Wien, Belvedere no. 139, aus dem Kloster Heiligenkreuz, dem Annibale Carracci zugeschrieben, doch selbst für diesen zu schwach und zu flau. — Mailand, Ambrosiana, aus der Schule von Bologna. — Dresden, von Raphael Mengs. — Das Fragment des Knaben zur Linken in der Akademie di San Luca zu Rom ist sehr beschädigt. In seinem gegenwärtigen Zustande sieht es nicht aus wie ein Werk von einem Schüler Raphaels, sondern scheint auf eine viel jüngere Zeit hinzuweisen. Doch Pungileoni (Raphael p. 132) versichert, dass dieser Knabe das Wappen Julius des Zweiten getragen hat.

war von übler Vorbedeutung.* Unter diesen Verhältnissen musste es Raphael nutzlos erscheinen, den Weg zu verfolgen, den er, durch Goritz veranlasst, für einen Augenblick betreten hatte.

* Paris de Grassis bemerkt in seinem Diarium die dauernde Abwesenheit des Papstes.

VIERTES CAPITEL.

Die Fresken der vaticanischen Säle machten geringe Fortschritte, solange der Papst durch Krankheit an sein Bett gefesselt war. Doch konnte man Raphael nicht der Nachlässigkeit zeihen, da schon die unmittelbare Nähe des Krankenzimmers genügt hätte, um die Arbeiten des Malers in der Camera dell' Eliodoro zu verhindern. Es war ein bedrückender Gedanke, dass der grosse Papst sterbend in dem Nebenzimmer lag, und die Hofmarschälle mochten es als eine gebieterische Nothwendigkeit erachten, den Zutritt zu sperren, während die Aerzte ihre Berathungen hielten und erregte Cardinäle über die Aussichten der Nachfolge verhandelten.

Drei Dinge beschäftigten den Geist Julius des Zweiten in den letzten Wochen seines Lebens. Zwei davon standen im Zusammenhang mit seiner Politik, das dritte war Michelangelos Deckengemälde der Sistina.

„Tandem lassus", sagt Paris de Grassis, „venit pontifex ad vesperas quae in capella celebratae sunt more solito. Hodie primum capella nostra pingi finita aperta est, nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente."*

Bei der Vesper am Vorabend Allerheiligen 1512 kam Julius trotz seiner Schwäche, um die Decke Michelangelos zu besichtigen, welche nach ihrer ersten theilweisen Enthüllung im August des vorhergehenden Jahres jetzt vollständig zu sehen war. Zwischen

* Paris de Grassis, Mscr. 5165 (II. p. 584). Es ist merkwürdig, dass dieser Absatz fast ganz unbemerkt geblieben ist. Der Erste, der ihn anführte, war E. Müntz in seinem Aufsatz: Rivalité d'artistes (Gazette des beaux arts, Mars et Avril 1882).

dem 31. October und dem 24. December versäumte der Papst die gewöhnlichen Pflichten seines heiligen Amtes. Er empfing den Gesandten des Kaisers im Belvedere und wohnte zwei Sitzungen des lateranischen Concils bei, zu denen er in einer Sänfte getragen wurde. Zu der Frühmesse am heiligen Abend kam er in die Capelle Nicolaus des Fünften und kehrte von dieser Ceremonie zu seinem Bette zurück, das er seitdem nicht wieder verliess.

Während dieses schmerzlichen Interregnums hatte Raphael offenbar Musse. Einflussreiche Männer, ermuthigt durch die zeitweise Lähmung der öffentlichen Angelegenheiten, belagerten den Maler mit Anforderungen an seine Dienste. Selbst ein Fürst, dessen Bewegungen von der klugen Politik Julius des Zweiten mit eifersüchtiger Sorge bewacht wurden, wagte es, ihn um ein Gemälde anzugehen. Zwei Jahre früher hatte Federigo Gonzaga als Kind für ein Portrait in dem Fresco der Camera della Segnatura Modell gestanden. Am Morgen des 10. Januar 1513 wurde dieser Prinz durch den mantuanischen Gesandten in Raphaels Palast gebracht, wo er für eine Kohlenzeichnung sass „in einem Federhut, einem goldenen Käppchen und einem von seines Vaters Mänteln.“ Es wird uns nicht erzählt, wie der Mantel des Markgrafen auf den Schultern seines Sohnes gesessen hat, welcher damals erst 12 Jahre alt war; aber Raphael war geschickt genug, um die Kleidung der Gestalt anzupassen. Er behielt den Anzug, als er den Knaben entliess, und später berichtet Grossi, des Prinzen Hofmeister, dass er eifrig ans Werk ging und mit Vergnügen an dem Bilde arbeitete. Am 18. Februar setzten die Nachrichten von der gefährlichen Krankheit des Papstes die Stadt in Aufregung. Raphael sandte die Kleider zurück und erklärte, dass er in einem so kritischen Augenblicke nicht arbeiten könne. Später aber fand er Musse, ein Portrait zu vollenden, welches der mantuaner Sammlung würdig war. Es wurde im Jahre 1531 in der ‚Waffenkammer‘ des Palastes zu Mantua aufgestellt zusammen mit Andrea del Sartos Copie von Raphaels Leo X, Tizians Portrait des Markgrafen und einem heiligen Hieronymus von einem Maler der vlämischen Schule. Die schnelle Rücksendung der Kleidung veranlasste einen Wechsel in der Erscheinung des Prinzen, welcher dargestellt war mit langem Haar,

einem rothen Hut, einer Medaille und einem weissen Hemd mit einer Krause.“ So kam das Portrait mit den mantuaner Gemälden in die Sammlung Karls I. von England und soll sich jetzt zu Charlecote bei Warwick befinden.* Wir brauchen nicht hinzuzufügen, dass das Bild aus dem Gedächtniss gemalt ist.

Der Prinz, welcher zu Rom als Geisel gelebt hatte, wurde durch den Tod des Papstes aus seiner Haft befreit: er kehrte nach Mantua zurück und hat die ewige Stadt nie wieder besucht, solange Raphael lebte. Er vergass jedoch nicht, dass er einst in persönlichem Verkehr mit dem grössten Künstler seiner Zeit gestanden hatte, und gab sich alle Mühe, sich des Gemäldes zu versichern, welches Raphael zu vollenden säumte. Allein es gelang ihm nicht, vor dem Tode des Meisters das Bild zu erhalten und auch dann nur durch Verhandlungen mit einem Angehörigen der Familie Colonna.†

Inzwischen war die Kraft des Papstes allmählich erschöpft und sein lang erwarteter Tod erfolgte in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1513. Am 11. März wurde Leo X. als Papst ausgerufen und nahm am 11. April Besitz von der Basilika des Laterans, nach der er im Schmuck seiner Würde auf dem weissen Zelter ritt, der ihn über das Feld von Ravenna getragen hatte. Alle Maler und Architekten Roms waren eingeladen, zu dem Pomp dieses Festes beizutragen. Die Strassen von St. Peter bis zum Palast des Constantin waren geschmückt mit antiken Statuen, Madonnen und Heiligen von italienischen Künstlern. Heidnische und christliche Kunst waren in einem Schaugepränge vermischt, dessen Mittelpunkt der erste Papst aus dem Hause Medici war. Bunte Teppiche breiteten Farbe und Glanz über Häuser und Paläste.

* S. die Briefe von Stazio Gadio und Grossi vom 11. Januar und 15. Februar 1513 und von Castiglione vom 1. Januar 1521. Letzterer giebt das Datum der Sitzungen und der Erwerbung des Gemäldes (Campori, Notizie di Giov. Santi e Raffaello p. 7. 8). Dazu den Brief von Ippolito Calandra an Federigo Gonzaga vom 28. October 1531 (in Pungileonis Raphael p. 182 Anm.) und Scharfs Royal Picture Galleries p. 323. Wir haben das Bild nicht gesehen, welches Herrn Lucy von Charlecote gehört.

† S. Campori.

Triumphbogen zierten die Plätze und überspannten die Strassen. Gegenüber dem Palasthofe der Chigi, auf der linken Seite der Via del Banco bei der Engelsbrücke war ein stolzes Gebäude auf Pfeilern errichtet, zwischen welchen Gemälde und Statuen Apollos, Minervas und Mercurs aufgestellt waren. Die Florentiner bauten einen Bogen in der Via Giulia, an dem Apostel, Sibyllen und eine Sitzung des lateranischen Concils gemalt waren.

Wenn die Annalen der Malerei Raphaels Antheil an dem Festschmuck dieser Tage nicht verzeichnet haben, so ist der Grund hiervon wahrscheinlich der, dass die Chronisten allzu beschäftigt waren; sie mochten nicht bei Ereignissen verweilen, welche weniger wichtig waren als die Kämpfe des Papstthums mit den drohenden Mächten von Spanien und Frankreich. Niemand hat daran gedacht, die Triumphe Leo des Zehnten zu verzeichnen, welche dauernder waren als der von Novara. Selbst in den Archiven der Chigi sucht man vergebens nach einer sicheren Angabe über den Zeitpunkt, in welchem Raphael die ‚Galatea' der Farnesina oder die ‚Sibyllen' der Pace malte. Die Worte einer Inschrift, ein Brief und eine kurze Zahlungsurkunde ergeben, dass das Frescogemälde des ‚Attila' und die ‚Befreiung Petri' im Vatican zwischen dem 11. März und den letzten Tagen des Juni 1514 vollendet sind.* Aber wir bleiben in Zweifel über das Datum der Vollendung der ‚Madonna della Sedia' und des Portraits von Phedra Inghirami, welche, nach ihrem Stil zu urtheilen, alle derselben Periode angehören wie die beiden letzten Gemälde in der Camera dell' Eliodoro.

Als Raphael den Auftrag erhielt, die Wände dieses Raumes auszuschmücken, hat er ohne Zweifel seine Skizzen dem Urtheil des Papstes unterbreitet, Julius gab seine Zustimmung und hierauf wurde der ‚Attila' begonnen.

Bei einem Besuche der Peterskirche wird auch der gleichgültigste Reisende aufmerksam werden auf einen Wirbel in dem Strom der Gläubigen nahe bei einem grossen Pfeiler in der Mitte

* S. S. 161 den Brief Raphaels an Ciarla vom 1. Juni 1514, welcher von dem Beginn der Malerei in der Camera dell' Incendio spricht, einem Saal, der nach der Camera dell' Eliodoro ausgemalt wurde.

der Basilika. Dort steht in einer Nische die Bronzestatue St. Peters und empfängt den Fusskuss zahlreicher Wallfahrer. Nach einer Sage von ungewissem Alter ist die Statue aus dem Metall des capitolinischen Jupiter gegossen, zur Erinnerung an ein Wunder, durch welches Rom vor der Wuth Attilas gerettet wurde.

Der Hunnenkönig hatte die Alpen überstiegen und sein Lager am Mincio aufgeschlagen, als ihm Papst Leo entgegentrat und ihn vor dem Schicksale Alarichs warnte. Während der Barbar auf diese Warnung lauschte, erschien ein bejahrter Mann in priesterlichem Gewande mit einem gezogenen Schwerte in den Lüften und bedrohte den Fürsten mit den Schrecken augenblicklichen Todes. Attilas Rückzug zu seinen Sitzen jenseit der Alpen wurde diesem Wunder zugeschrieben. Spätere Wandelungen der Sage machten aus der Gestalt eines Priesters am Mincio eine Erscheinung der Heiligen Petrus und Paulus an den Ufern des Tiber.

Dass Julius die Rettung des Papstthums vor dem Einfall der Fremden durch den Rückzug Attilas verherrlicht wissen wollte, stimmt vollständig zu seiner Auswahl der Wunder in der ‚Vertreibung Heliodors' und der ‚Messe von Bolsena'. Als Raphael beauftragt wurde, diesen Gegenstand zu behandeln, bezeichnete er die Annäherung Attilas an den Palatin durch eine Gruppe im Hintergrunde, in welcher der Papst und sein Gefolge erscheinen, als wenn sie den Hunnen von den Ufern des Mincio gefolgt wären. Bewunderungswürdig dargestellt ist der Vorgang auf einer Zeichnung, welche sich jetzt im Louvre befindet.* Attila, durch die Krone und den königlichen Mantel ausgezeichnet, reitet an der Spitze seines Heeres und nimmt den Mittelpunkt des Bildes ein. Läufer umgeben ihn, ein Helmträger und hohe Offiziere zügeln die wilde Bewegung ihrer Streitrosse. Gleich hinter dem Könige sind die Reichsbanner entfaltet; Trompeter lassen eine Fanfare erschallen und Anführer wenden sich, um dem Heere Befehle zu ertheilen, das sich gleich einer riesigen Schlange aus einem Engpass zur Rechten hervorwindet. Zur Linken scheint ein Vortrab von Reitern und Fussgängern plötzlich angehalten durch die übernatürliche

* S. oben S. 113.

Erscheinung der beiden Apostel am Himmel, deren gezückte Schwerter kaum weniger drohend sind als die ernste Gewalt, mit der sie an der Spitze einer Engelschaar in den Lüften herannahen. Attila ist diese himmlischen Feinde gewahr geworden. Er fährt zurück, beschattet seine Augen mit der rechten Hand und gebietet mit der linken seinen Truppen Halt. Die Enge, aus welcher das Heer hervorströmt, scheint durch eine Sintfluth entstanden, bei welcher eine Lage von Dolomitfelsen zusammengestürzt ist. Giovanni da Udine könnte dieses Alpenbild in der Wildniss Krains gezeichnet haben. Die brennende Burg zur Rechten gleicht den Ruinen von Cadore. Im Gegensatz zu dieser rauhen Gegend besteht die mittlere Landschaft aus einer welligen Ebene mit Bäumen und Häusern, dem Colosseum und den anliegenden Gebäuden, dem Capitol, einem Aquäduct und einem fernen Hügelzug, in dem wir den Monte Mario oder den Monte Gennaro erkennen können. Raphaels Absicht war nicht, eine genaue Ansicht Roms und der Campagna zu geben, sondern einige der Hauptzüge in einem Bilde zu vereinigen. Auf einem Hügel in der Mitte des Hintergrundes hat der Papst mit seinem Gefolge Halt gemacht. Der Zeichner bezweckte offenbar den Uebergang über die Alpen und die Ankunft am Tiber mit einem Blicke zu umfassen. Attilas Anmarsch ist gegen den Coelius gerichtet und der Papst hält nahe beim Palatin.

Die Sorgfalt, mit welcher eines der Mitglieder des Ateliers die ganze Composition und die Gestalten der einzelnen Figuren, welche Raphaels Genius geschaffen, ausarbeitete, zeigt sich in einer einzelnen Studie zu Oxford, einer Federzeichnung der florentiner Zeit, welche umgekehrt für den Rücken des Soldaten auf der Louvrezeichnung im Vordergrunde links benutzt ist. Uebrigens war es nur natürlich, dass er als Vorbild für die hunnischen Reiter die sarmatischen Bogenschützen der Trajanssäule benutzte.*

*Oxford no. 59. Federzeichnung, hoch 9 1/8", breit 8". Der einzige Unterschied zwischen dieser Skizze und der Figur im Vordergrund der Louvre-Zeichnung liegt in der Bewegung des einen Arms. Die Umrisse einer Frau in der Ecke des Oxforder Blattes oben links lassen vermuthen, dass der ursprüngliche Gedanke des Zeichners ein bethlehemitischer Kindermord war. Auf der Rückseite des Blattes finden sich drei Studien für ein stehendes linkes

Raphael stand nicht mehr unter dem Befehl Julius des Zweiten, als er dies Fresco vollendete. Man hat geglaubt, dass er auf Wunsch des Papstes einmal die Anordnung des Gemäldes geändert habe, indem er Julius II. in sede gestatoria darstellte, wie er Attila vor dem Schicksale Alarichs warnt. Die Skizze, welche diese Aenderung des Entwurfes enthielt, soll untergegangen, aber in ihren Hauptlinien durch eine Copie zu Oxford erhalten sein.* Form und Behandlung dieser Zeichnung sprechen nicht dafür, dass sie aus der Schule Raphaels hervorgegangen ist; sie scheint eher von einem Zeichner herzurühren, der in der Camera dell' Eliodoro Studien machte und verschiedene Vorgänge aus zwei der Fresken zusammenflickte. Es ist wahrscheinlich, dass Raphael den ‚Attila' vor dem Tode Julius des Zweiten begonnen hatte und die Zeichnung im Louvre zur Grundlage seines Gemäldes machte. Geändert sind bei der Uebertragung von der Skizze in das Fresco: einige Pferdeköpfe, die eine andere Stellung erhalten haben, die Soldaten, welche mit Schuppenpanzern und Helmzierden nach den Vorbildern der Trajanssäule ausgerüstet sind, die Bewegung des Königs, die in eine einfache Geberde des Schreckens verwandelt ist, und die Apostel, welche ohne ihr Gefolge von Engeln erscheinen. Allein wichtiger und entscheidender ist, dass der Papst und seine Begleiter an Stelle des Vortrabs der Hunnen getreten sind, sodass das unmittelbare Eingreifen des Himmels durch das Dazwischentreten des Papstes vermittelt wird: es ist nicht mehr die Gottheit, sondern Leo, der die Erscheinung der Apostel veranlasst. Der Papst reitet den Schimmel, der ihn bei Ravenna trug, und ist mit der Tiara geschmückt; zwei Cardinäle auf Maulthieren folgen ihm. Die Zügel

Bein. — Eine Zeichnung derselben Figur wird in der Sammlung Artaria zu Wien verzeichnet (Windsor Catal. p. 321 LXI no. 2).

* Oxford no. 90, blass-bräunliches Papier, hoch 15½", br. 23", mit dem Pinsel angelegt, mit Umbra lavirt und mit Weiss gehöht. Attila spricht hier zu dem Papste. Die Kleidung der Hunnen ist orientalisch; nur St. Paulus ist mit einem Schwert bewaffnet. Die Landschaft fehlt. — Von unechten Zeichnungen nach dem Fresco mögen hier folgende erwähnt sein:

Oxford no. 157. Pferdekopf in schwarzer Kreide.

Windsor Palace. Flüchtige Federzeichnung zweier Männer zu Pferde, nach links galoppirend (Windsor Catal. p. 202).

halten ihm Stallknechte; das Crucifix und der Streitkolben werden ihm voraufgetragen. Seine ausgestreckte Hand ruft das Einschreiten der Apostel herbei. Ein neuer Gegensatz ist in dieser Darstellung verkörpert: die zuversichtliche Heiterkeit und der unwiderstehliche Befehl der Kirche setzen den barbarischen König in Verwirrung. Es war zu erwarten, dass Raphael, als er Leo den Zehnten zum ersten Mal nach seiner Thronbesteigung zu malen hatte, seine ganze Kraft einsetzte, um ein Meisterwerk hervorzubringen. Er muss den Papst unmittelbar nach dem Leben geschildert haben, so wahr und charakteristisch für die Individualität sind die Züge und der fette Glanz des blühenden gedunsenen Gesichtes, so vortrefflich durchgearbeitet der flüssige transparente Auftrag und die feine Modellirung des Fleisches. Nicht weniger trefflich ist die bewusste Kraft und Ruhe des Kirchenfürsten und die Bestürzung des Königs geschildert, sowie der Eifer der mit eingelegten Speeren vorstürmenden Befehlshaber und der drohende Ernst der Heiligen in der Luft. Es liegt etwas eigenthümlich Grossartiges darin, wie der Meister den Unterschied macht, dass St. Paulus auf die Feuer hindeutet, welche die Horden entzündet haben, während St. Petrus mit den Schlüsseln naht, um die Verdammung Gottes und der Kirche anzuzeigen. Man kann zweifeln, ob Majestät in Gestalt und Bewegung jemals mit solcher Würde und Bestimmtheit vereinigt ist. Die Gewänder sind mit einer monumentalen Einfachheit geordnet, welche in keinem Gemälde jener Zeit übertroffen wird.*

Raphael war bei der Ausführung dieses Werkes nicht ganz ohne Hülfe: die Hand Pennis ist in einigen untergeordneten Theilen zu erkennen. Aber in der Hauptsache erkennen wir überall die eigene Arbeit des Meisters, und die Farben sind mit dem Reichthum, dem Glanz und der Transparenz verwendet, wovon er in dieser Zeit allein das Geheimniss besass. Den Grundsatz, nach welchem

* Die Erhaltung des Fresco ist mangelhaft. Retouchirt ist der Himmel, die Landschaft und die Dolomiten, einige von den Soldaten rechts und die Apostel in der Luft. Das linke Bein Attilas ist übermalt, sowie der Kürass des Mannes, welcher im Mittelpunkt des Vordergrundes eine Lanze hält. Der Grund selbst ist durch Abblätterung des Bewurfs beschädigt.

Raphael dem düsteren Heliodorus den leuchtenden Attila gegenüberstellte, wandte er mit ähnlichem Erfolge an, indem er die Helligkeit der Messe von Bolsena dem Dunkel von St. Peters Gefängniss entgegensetzte. Wenn es wahr ist, dass die Vision auf Patmos ursprünglich die Fensterwand füllen sollte, welche später die Befreiung des Apostels bedeckte, so wäre dieselbe malerische Wirkung dadurch hervorgebracht, dass Gott Vater und die Erzengel von einer furchtbaren Finsterniss umgeben gewesen wären.*

Die ‚Befreiung des Heiligen Petrus' steht vielleicht mehr in Einklang mit moderner Denkweise als irgend eine andere Darstellung der Camera dell' Eliodoro. Die Zelle, in welcher St. Petrus ruht, befindet sich gerade über dem Fenster des Saales, ist aber magisch erleuchtet durch den Lichtkreis, welcher von einem Engel ausstrahlt. Der himmlische Bote ist in das Gefängniss eingetreten und beugt sich über den schlafenden Apostel, der sich halb aufgerichtet gegen die Wand lehnt, an Händen und Füssen gefesselt. Die Fesseln sind durch Ketten mit den Speeren der Wächter verbunden, welche in voller Rüstung zu Haupt und Füssen des Gefangenen stehen, doch der Schlaf, der ihre Augenlider drückt, ist durch die Ankunft des Engels nicht verscheucht. Viereckige Pfeiler bilden die Wände der Zelle, und ein Gitter, hinter welchem der Apostel liegt, giebt hinlänglich die Vorstellung vollkommener Einschliessung. Draussen auf den Treppen ist die bewaffnete Wache von Schläfrigkeit überwältigt. Die Mondsichel giesst ein mildes Licht auf eine ferne Landschaft zur Linken und säumt mit Silberstreifen die Brustplatten und Helme der Krieger. Nahe bei der Thür des Gefängnisses, wo die Schildwache aus dem Schlafe auf-

* Diese Skizze findet sich in den Mappen des Louvre. Sie stellt Gott Vater dar, wie er die Trompeten des jüngsten Gerichts an sieben Engel vertheilt. Ein achter Engel steht an dem Altar mit einem Rauchfass. Unten rechts sieht man den Evangelisten mit seinem Adler und einem Engel, der die Hand gen Himmel hebt; im Vordergrunde links einen bartlosen Papst im Gebete knieend, begleitet von zwei Prälaten und einem Menschen, der eine Tiara hält. Auf der Rückseite des Blattes sind Spuren einer Composition ähnlich der Messe von Bolsena. Die Zeichnung ist nicht von Raphael. Der Zustand, in dem sie sich befindet, macht es nicht rathsam, ein Urtheil über ihren Autor zu wagen.

gefahren ist, wird das Licht so stark, dass sie sich mit der Streitaxt abwendet, um das Gesicht vor seinen Strahlen zu bergen. Der Schliesser eilt im Vordergrunde links mit einer Fackel herbei und weckt den Hauptmann, welcher unten auf der Treppe ruht, während ein Anderer, eben erwacht von dem Ruf, noch verwirrt um sich blickt. Inzwischen hat sich auf der anderen Seite der zweite Akt des Wunders vollzogen. Petrus steht aussen vor dem Thore rechts, wo die Wachen noch in tiefem Schlummer liegen. Er hält an und hört verwundert auf die Worte des Engels, welcher seine Hand hält und ihn zur Freiheit einladet. Der Mondschein, die Fackel, der Lichtkreis des Engels, die Reflexe der metallenen Rüstungen, die Wolken und der Rauch sind mit einer Kunst behandelt, welche uns nicht minder wunderbar erscheint als den Zeitgenossen Leo des Zehnten.* Die Annahme, dass Piero della Francesca diese Wand mit einem ähnlichen Effect geschmückt hatte, stützt sich nur auf Tradition; wenn wir aber dies für richtig halten dürfen, so hat der grosse Schüler des Domenico Veneziano offenbar zu Raphael in demselben Verhältniss gestanden, wie dieser zu Sebastian del Piombo, als dieser die ‚Pietà' zu Viterbo und die ‚Grablegung' in St. Petersburg malte. St. Petrus an der Gefängnissthür erinnert an den Petrus des Masaccio in der Capella Brancacci und der Engel in seinem leuchtenden Gewande an florentiner Vorbilder derselben Zeit, welche von dem Genius eines modernen Künstlers zu antiker Vollendung ausgearbeitet waren. Memling hat mit niederländischer Geduld das Spiel der Sonne auf poliertem Stahl in vollendeter Naturwahrheit wiedergegeben. Doch seine Kunst erscheint kleinlich im Vergleich mit der des grössten italienischen Malers.

Dass eine so meisterhafte und wirkungsvolle Schöpfung durch Zeit und Unglücksfälle verdunkelt ist, müssen wir beklagen; doch der Glanz des Bildes ist nur zum Theil verwischt und wir können nicht umhin zu bemerken, dass hier und da in den stark entwickelten Formen und der gewaltsamen Dunkelheit die muskulöse Hand Giulio Romanos zu erkennen ist.† Es war nicht Raphaels

* S. Vasari VIII, p. 26.

† Die Farben in der ‚Befreiung Petri' sind zuweilen undurchsichtig und schwer, ein Fehler, den wir nicht

Gewohnheit, die Talente seiner Schüler ohne Unterscheidung zu verwenden; er verstand es, bei jedem Bilde die Arbeitskraft auszusuchen, die dafür die geeignetste war. Der Antheil Pennis beschränkte sich auf die Karyatiden unter der Umrahmung der Hauptgemälde. Andere Schüler arbeiteten an den Füllungen zwischen diesen Figuren, wiederum andere an den Darstellungen in den Fensterwangen.* Eine florentiner Zeichnung, welche die ‚Befreiung Petri' etwas verändert giebt, erlauben wir uns einem von des Meisters Gehülfen zuzuweisen. Die echte Skizze für die Archi-

Raphael oder seinen Gehülfen zur Last legen können. Am meisten beschädigt ist die Figur des Petrus, dessen Füsse nur eine plumpe Restauration sind. Auch der Engel in der Zelle ist verdorben und übermalt, besonders an dem rechten Arm und der rechten Hand. Die beiden schlafenden Wächter auf der Treppe rechts haben mehr als ein anderer Theil des Bildes durch Abscheuern gelitten. Am besten erhalten sind die Lichter auf den Stahlplatten und Gestalt und Gewand des Engels zur Rechten. Die Landschaft und der Himmel links sind in rohen Tönen übermalt und eine schräge Spalte in der Wand läuft quer über die Schulter und die rechte Hand St. Peters im Gefängniss.

* Es sind 15 Figuren von Karyatiden und Termini mit Marmortafeln zwischen ihnen und unter diesen Monochrome, die Bronzen nachahmen. Zwölf Karyatiden sind Allegorien des Handels, der Religion, des Gesetzes, des Friedens, der Schifffahrt, des Ueberflusses, des Hirtenlebens, des Ackerbaues und des Weinbaues. Alle tragen die Capitäle, auf welchen die Einfassung des Fresco ruht. Eine Zeichnung Raphaels für den ‚Handel' kann man im Louvre sehen, in rother Kreide, mit Weiss gehöht, obgleich theilweise verwischt, doch eine schöne Studie nach der Natur: eine Frau in Profil steht mit nackten Füssen auf der Erde; aus einem lose umgehängten über der Schulter geknoteten Tuch, dessen feiner geknitterter Stoff gut nachgeahmt ist, streckt sie den linken Arm hervor und trägt mit der Hand das Capitäl, während sie sich nach dem Beschauer umblickt. Die Züge des Gesichtes erinnern an die raphaelischen Madonnen dieser Zeit (Louvre no. 328, hoch 26 m, breit 0,132 m aus der Sammlung Jabach). Die Bronzereliefs behandeln die Beschäftigungen, welche die Karyatiden darstellen. Die meisten von ihnen sind im Stile Carlo Marattas erneuert. Die Monochrome in den Fensterwangen, sechs an der Zahl, sind kaum mehr sichtbar. In Bartolis Stichen finden wir die Gegenstände: Joseph vor Pharao, Moses das rothe Meer durchschreitend, derselbe die Gesetztafeln empfangend, die Verkündigung, die Messe und Constantins Schenkung Roms an Papst Sylvester. Eine lavirte Feder- und Dintezeichnung des Durchganges durch das rothe Meer ist in dem Katalog des Stockholmer Museums beschrieben (von uns nicht gesehen). Eine andere zu Chatsworth zeigt den König unter einem Zelte

tektur des Gefängnisses und einiger Figuren des Fresco ist offenbar in den Mappen der Uffizien begraben.*

Inschrifttafeln in dem Fensterbogen unter der ‚Befreiung' bekunden die Vollendung des Fresco im zweiten Jahre des Pontificats Leo des Zehnten. Eine genauere Berechnung setzt das Datum ungefähr in das Ende des Juni 1514.† Es scheint kaum glaublich, dass eine Arbeit von fünfzehn Monaten kein anderes Ergebniss hatte als ein einzelnes Wandgemälde und den Theil eines Fresco, dem eine Gruppe hinzugefügt war. Raphael war offenbar in dieser Zeit nicht sehr beständig und eifrig beim Schaffen und es wird sogar von einem ernsthaften Historiker erzählt, dass Leo seine Erschlaffung bemerkte und ihre Ursache entdeckte. Dies aber führte zu einer kleinen Verschwörung, an welcher der Papst und Agostino Chigi Theil nahmen und welche damit endigte, dass Raphael nicht

thronend, Joseph auf den Knieen zur Linken mit Begleitern auf beiden Seiten, eine der zahlreichen Arbeiten in Umbra und Weiss von Raphaels Schülern.

* Uffizj. In dem 27. Bande der Architektur-Zeichnungen sah Herr Albert Jahn i. J. 1869 Raphaels Skizze der Architektur für die ‚Befreiung Petri'; sie scheint aber für einen anderen Raum entworfen zu sein als den des Fresco. Die Wache sieht man im Vordergrunde schlafend, der Engel ist nur angedeutet (von uns nicht gesehen). S. Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Leipzig 1869. Bd. II, S. 152.

Man sollte glauben, dass Studien zu einzelnen Figuren der Wache vorhanden sein müssten, und wir haben allerdings in einem Falle wenigstens genaue nackte Wiederholungen einer Figur, die im Fresco bekleidet erscheint, aber der Stil derselben weist auf eine spätere Periode in der Thätigkeit des Meisters als 1514. Hierzu gehört eine Zeichnung in schwarzer Kreide auf blaugrauem Papier in Windsor, hoch 12½", breit 9"; die Figur ist umgekehrt, sehr kühn hingeworfen (s. Katalog der Windsor-Sammlung, p. 40. 203). — Ebenda eine Zeichnung in schwarzer Kreide, hoch 9½", breit 8¾". Die vorderste Figur ruht auf dem rechten Beine und hat das linke vorwärts gestreckt, indem sie unter dem runden Schilde kauert, den ein Kamerad emporhält, während er seinen Arm um die Hüfte des Genossen schlingt. Das Gesicht der ersten Figur zeigt den Ausdruck des Schreckens. (S. Katalog p. 40.) Es ist nicht sicher, ob diese beiden Figuren für die ‚Befreiung Petri' oder für die ‚Constantinsschlacht bestimmt waren.

† LEO X PONT.
MAX.
ANN. CHRIST.
MDXIIII.
PONTIFICAT. SVI II.

Diese doppelte Inschrift wird bestätigt durch den Brief an Ciarla (s. S. 161) vom 1. Juli 1514 und eine Zahlung vom 1. Aug. 1514 bei Fea, Notizie p. 9.

nur die Camera dell' Eliodoro, sondern auch die ‚Galatea' in der Farnesina und die ‚Sibyllen' in Santa Maria della Pace vollendete. Der ernsthafte Historiker, dem wir diese Enthüllung verdanken, ist Fabio Chigi, der im Jahre 1655 als Alexander VII. den päpstlichen Stuhl besteigen sollte. Er schrieb ein Leben seines Vorfahren Agostino, in welchem er, wo er von den Beziehungen zu dem Maler und dem Papste spricht, erzählt, dass der Papst seine Regierung damit begann, die Stellung Raphaels im Vatican zu bestätigen. Späterhin bemerkte er jedoch eine gewisse Erschlaffung bei dem Künstler, welche durch die leidenschaftliche Hingebung erklärt wurde, die er einer von ihm geliebten Dame widmete. Leo als ein Mann von Welt bat Agostino Chigi, seinen Einfluss geltend zu machen, um Raphael zum Bewusstsein seiner Verantwortlichkeit zu bringen, und Chigi übernahm den Auftrag, indem er andeutete, dass es ihm lieb sein würde, wenn er seine eigenen Interessen fördern dürfte, indem er etwas von der überflüssigen Kraft des Meisters für die Ausschmückung der Gebäude verwendete, die einst Raphaels Sorge anvertraut, aber später von ihm in Stich gelassen waren. So weit bestätigt die Erzählung Fabio Chigis die Angaben Vasaris, aus denen hervorgeht, dass die Fresken der Farnesina und die Sybillen von Santa Maria della Pace vor Julius des Zweiten Tode gezeichnet und zum Theil auch ausgeführt waren.* Die Art, in welcher diese Verschwörung sich weiter entwickelte, wird von Fabio in der einfachsten und unzweideutigsten Weise beschrieben: Agostino ersann und Leo X. billigte, wie es scheint, eine Kriegslist, durch welche das Mädchen, dem Raphael sich ergeben hatte, entführt wurde. Ein Besuch Chigis brachte die Noth des Malers zu Tage: Raphael vertraute seinen Verlust dem Räuber selbst an, welcher versprach, seinen ganzen Einfluss aufzubieten, um das Versteck der Dame zu entdecken, vorausgesetzt, dass Raphael sich herbeilassen wollte, die Arbeiten wieder aufzunehmen, die er in Stich gelassen hatte. Raphael ging mit Vergnügen auf diese Bedingungen ein, welche wahrscheinlich durch die schlaue Einwilligung Leos bekräftigt wurden. Er widmete sich den Aufträgen Chigis, bis die Ent-

* Vasari VIII, p. 22.

täuschung seine Kräfte lähmte. Da machte ihm Chigi neuen Muth, indem er ihm gefälschte Briefe mittheilte, in denen die wahrscheinliche Rückkehr der Flüchtigen angekündigt wurde. Schliesslich gab er vor, sie aus der Gefangenschaft befreit zu haben, und krönte seine Politik damit, dass er sie zu Raphael in die Farnesina selbst brachte.

Wir brauchen nicht die Moralität einer Geschichte zu erörtern, welche von einem Cardinal erzählt wird, der später Papst wurde.* Sie bestätigt die Angaben Vasaris und führt zu dem Schluss, dass Raphael die Galatea unter der Regierung Julius des Zweiten begonnen und nach seinem Tode vollendet hat. Das Verhalten Leos wie die Schlauheit des Banquiers machten es ihm möglich, in der Villa wie in der Kirche für Chigi zu malen. Die Fresken an beiden Orten geben einen neuen Anhalt für die Anekdoten Fabios und Vasaris. Die ‚Galatea' ist zwar ein wundervolles Werk, aber sie zeigt nicht die Feinheit des Stiles und der Ausführung, welche das nothwendige Ergebniss eines ununterbrochenen Fleisses sein müsste. In den verschiedenen Theilen erkennen wir die frühere florentiner Richtung des Meisters, sein späteres Studium der Antike und die schliessliche Verwendung Giulio Romanos. Die Fresken in Santa Maria della Pace sind nicht geringer als irgend Etwas, das Raphael i. J. 1514 geschaffen hat; sie erinnern an die reinsten Formen der Galatea, an die Breite der Behandlung im Jesaias und die edelsten Gestalten der Camera dell' Eliodoro. Aber die Vollkommenheit des Malers ist beeinträchtigt durch störende Elemente, welche auf die Arbeit von Gehülfen zurückzuführen sind.

Wenn wir uns nach den verschiedenen Zeugnissen der Geschichte und der Gemälde ein Bild von Raphaels Umgebung machen wollen, so gleicht sie jetzt allmählich der Schilderung Lomazzos von dem genialen Meister, welcher, von einer Schaar von Schülern begleitet, dem einsamen Michelangelo begegnet.† Wir sehen die Gestalten Marc Antons, Pennis, Giovannis da Udine, Giulio Romanos, Dossos, Timoteo Vitis, die ihren Meister begleiten, den bejahrten Bramante im Hintergrunde, umgeben von Fra Giocondo, Peruzzi,

* Die Geschichte ist in drastischer Form erzählt, s. Cugnoni, Agostino Chigi p. 30.

† Lomazzo, Idee p. 40.

den beiden San Gallo und anderen Architekten dieser halkyonischen Tage Roms. Im Vatican anwesend waren damals Bernardo Bibiena und Bernardo Accolti, welche Giovanni de' Medici und den Cardinal von Ancona zu dem Conclave von 1513 begleitet hatten, ferner Pietro Bembo mit Sadoleto, Secretär Leo des Zehnten, Lorenzo Pucci der Datarius und Baldassare Castiglione, der Geschäftsträger von Urbino beim Vatican. Jeder von diesen Prälaten und Staatsmännern hat während des Pontificats Leo des Zehnten einmal die Freundschaft Raphaels gepflegt und besonders Castiglione der Bewunderung für die Talente des grossen Mannes Ausdruck verliehen.

Kein Actenstück aus der Zeit Leo des Zehnten ist interessanter als der oft gedruckte Brief Raphaels an Castiglione, der offenbar als Antwort auf die Complimente dieses Edelmannes bei der Vollendung der ‚Galatea' geschrieben ist. Sprache und Inhalt sind so merkwürdig, dass sie die aufmerksamste Betrachtung erfordern.

„Herr Graf!", schreibt Raphael, „ich habe Zeichnungen verschiedener Art nach der von Ihnen gegebenen Idee entworfen und genüge damit Allen, wenn mir nicht Alle schmeicheln; meinem eigenen Urtheile aber genüge ich nicht, weil ich fürchte, dem Ihrigen nicht zu genügen. Ich schicke sie Ihnen. Sie mögen eine davon auswählen, wenn eine von Ihnen dessen würdig erachtet werden wird. Unser Herr [der Papst] hat mir, indem er mir eine Ehre erwiesen, eine grosse Last auf die Schultern gelegt. Das ist die Aufsicht über den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, dass ich nicht darunter erliege, und dies um so mehr, als das Modell, welches ich dazu gemacht habe, Sr. Heiligkeit gefällt und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich in Gedanken noch höher. Ich möchte die schönen Formen der antiken Gebäude wiederfinden, und ich weiss nicht, ob das nicht ein Icarusflug sein wird. Licht gewährt mir Vitruvius, aber nicht so viel, dass es genügt. Wegen der Galatea würde ich mich für einen grossen Meister halten, wenn nur die Hälfte von den schönen Sachen darin wäre, welche Sie mir schreiben; aber in Ihren Worten erkenne ich die Liebe, welche Sie für mich hegen, und ich sage

* Lomazzo, Idee p. 40.

Ihnen, um eine Schöne zu malen, müsste ich deren mehrere sehen, unter der Bedingung, dass Sie sich bei mir befinden, um eine Auswahl des Besten zu treffen. Doch bei der Seltenheit guten Urtheils und schöner Frauen, bediene ich mich einer gewissen Idee, welche mir in den Sinn kommt. Ob diese irgend welche künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiss ich nicht; bemühe mich jedoch, sie zu erreichen. Befehlen Sie über mich."

Dieser Brief ist ohne Datum, aber an Castiglione aus Rom gerichtet.* Er bezieht sich im Allgemeinen auf Dinge, die im Jahre 1514 vorgefallen sind, und muss nach Mitte Sommers geschrieben sein, als Raphael an seinen Oheim Ciarla in Urbino schrieb. Aber welch ein Gegensatz zwischen der geglätteten Form des ersten und der ungekünstelten Sprache des andern. Man vergleiche:

„An meinen theuersten Oheim Simone di Battista di Ciarle da Urbino in Urbino.

Theuerster an Vaters Stelle! Ich habe einen mir sehr lieben Brief von Euch erhalten, aus dem ich ersehe, dass Ihr nicht erzürnt gegen mich seid, worin Ihr auch wirklich Unrecht hättet, wenn Ihr bedenkt, wie lästig das Schreiben ist, wenn es nicht wichtig ist: jetzt, da es mir wichtig ist, antworte ich Euch, um Euch vollständig zu sagen, was ich vermag Euch mitzutheilen. Zuerst wegen des Heirathens antworte ich Euch, dass ich sehr zufrieden bin und Gott täglich dafür danke, dass ich die, welche Ihr mir zuerst geben wolltet, nicht genommen habe, weder die noch eine andere, und darin bin ich weiser gewesen als Ihr, der sie mir geben wollte. Ich bin gewiss, dass auch Ihr es jetzt einseht, dass ich nicht dahin gekommen wäre, wo ich jetzt bin, da ich auf diesen Tag in der Lage bin, einen Besitz in Rom zu haben im Werth von 3000 Ducaten Gold und an Einkünften 50 Scudi Gold, da die Heiligkeit Unseres Herren dafür, dass ich den Bau von St. Peter leite, mir 300 Ducaten Gold als Entgelt gegeben hat, welche ich behalten

* Es giebt zwei Lesarten dieses Briefes bei Bottari, Lettere I, 116 und II, 23. Die letztere enthält den Satz: „Um eine Schönheit zu malen, müsste ich deren mehrere sehen", welcher in der ersten fehlt.

werde, so lange ich lebe, und ich bin sicher, dass ich noch mehr bekommen werde, und dann werde ich für das, was ich arbeite, bezahlt wie es mir gut scheint, und ich habe einen anderen Saal für Se. Heiligkeit zu malen angefangen, der auf 1200 Ducaten Gold kommen wird, sodass ich also, theuerster Oheim, Euch Ehre mache und allen Verwandten und dem Vaterlande, aber darum habe ich doch immer noch Euch tief im Herzen, und wenn ich Euch nennen höre, ist es mir, als ob ich einen Vater nennen höre, und beklagt Euch nicht über mich, dass ich Euch nicht schreibe, denn ich hätte mich über Euch zu beklagen, der Ihr den ganzen Tag die Feder in der Hand habt und lasst sechs Monate von einem Brief zum andern vergehen, aber trotz alledem werdet Ihr mich nicht gegen Euch erzürnt machen, wie Ihr es mit Unrecht gegen mich seid. Ich bin ganz von unserem Gegenstande, von der Frau abgekommen, doch um darauf zurückzukommen, antworte ich Euch, dass Ihr wissen müsst, dass Santa Maria in Portico [Cardinal Bibiena] mir eine von seinen Verwandten geben will, und mit Verlaub des Oheims Priester Bartolommeo Santi] und der Eurigen habe ich ihm versprochen zu thun, was Se. Hochwürden wollte, ich kann mein Wort nicht brechen, wir sind einiger als je und ich werde Euch sofort von Allem in Kenntniss setzen. Habt Geduld, bis diese Sache einen guten Abschluss findet, und dann will ich thun, wenn dies sich nicht macht, was Ihr wünschet, und wisset, wenn Francesco Buffa Partien hat, dass auch ich deren habe, denn ich finde in Rom ein schönes Kind, wie ich gehört habe, von bestem Ruf, sie und die Ihrigen, die mir 3000 Scudi Gold als Mitgift geben will, und ich bin zu Hause in Rom, wo hundert Ducaten mehr gelten als 200 dort, das mögt Ihr glauben. Was den Aufenthalt in Rom betrifft, so kann ich mich nicht mehr längere Zeit anderswo aufhalten um des Baues willen von Sanct Peter, denn ich bin an die Stelle von Bramante getreten, aber welcher Ort ist würdiger auf der Welt als Rom? Welche Unternehmung ist würdiger als Sanct Peter, ist es doch der grösste Tempel der Welt und dieses der grösste Bau, der jemals gesehen worden, und wird auf mehr als eine Million Gold kommen, und wisset, dass der Papst verordnet hat, 60000 Ducaten das Jahr für diesen Bau auszugeben, und denkt an nichts Anderes.

Er hat mir einen Mönch als Genossen gegeben, der sehr gelehrt und mehr als 80 Jahre alt ist. Der Papst sieht, dass er nur kurze Zeit mehr leben kann, hat Se. Heiligkeit beschlossen, ihn mir zum Genossen zu geben, da er ein sehr berühmter und weiser Mann ist, damit ich von ihm lernen kann, wenn er etwa ein schönes Geheimniss in der Architektur besitzt, damit ich ganz vollkommen in dieser Kunst werde, er heisst Fra Giocondo; und alle Tage lässt der Papst uns rufen und verhandelt ein Stück mit uns über diesen Bau. Ich bitte Euch, Ihr wollet zum Herzog gehen und zur Herzogin und ihnen dies sagen, da ich weiss, es wird ihnen lieb sein zu hören, dass einer von ihren Dienern sich Ehre erwirbt und empfehlt mich Ihren Gnaden, und ich empfehle mich Euch für immer. Grüsst alle Freunde und Verwandten meinerseits und namentlich Ridolfo, der soviel aufrichtige Liebe zu mir hegt.

Am. 1. Juli 1514.

Euer Raffael, Maler in Rom."

In welchen von diesen Ergüssen sollen wir Raphael erkennen? in dem, welchen Castiglione empfing, voll von Schmeichelei, Antithesen und classischen Anspielungen, oder in dem an Ciarla, in welchem Geldsachen und Heirathsbetrachtungen verhandelt werden in schmucklosen Worten und mit einem scharfen Blick für das Geschäft?

Der Ikarusflug kann sich dem Gedächtniss des Meisters durch die Erinnerung an Peruzzis Fresco eingeprägt haben, welches in der Villa Chigis diesen Gegenstand behandelt. Aber wie sollen wir dies Gleichniss mit den Heirathsplänen des Cardinals Bibiena oder das Studium Vitruvs mit dem Trachten nach Fra Giocondos Geheimnissen vereinigen? Was sollen wir zu dem Verhalten Raphaels sagen, der seine Arbeit vernachlässigte, weil er sich dem Vergnügen hingab und mit dem Gedanken umging, eine Cardinals-Nichte zu heirathen, während er ernstlich die Vortheile erwog, ein anderes ehrenhaftes Mädchen mit einer reichen Mitgift zu gewinnen? Das Feld der Vermuthung scheint grenzenlos. Aber wir müssen uns erinnern, dass die Moral des sechszehnten Jahrhunderts nicht mit dem Mass des neunzehnten gemessen werden darf. Frauen von zweifelhaftem Ruf bewegten sich, wie man wusste, in den höchsten

Kreisen Roms. Imperia herrschte im Palaste Agostino Chigis und sass an der Tafel von Fürsten und Prälaten; denselben Menschen konnte man abwechselnd zu Füssen einer ehrbaren Frau und einer Courtisane sehen, und die öffentliche Meinung, wenn man von der Existenz einer solchen reden kann, war in der Verurtheilung solcher Verirrungen nicht strenge.

Die Briefe Raphaels an Ciarla und Castiglione sind beide seit geraumer Zeit bekannt, ersterer wurde i. J. 1722 von Richardson im Auszuge veröffentlicht. Er gehörte dem Cardinal Albani, dem späteren Papst Clemens XI. und war von Lucantonio Giunta für eine Chronik von Urbino abgeschrieben: Pungileoni entdeckte ihn im Palazzo Albani. Man sagt, dass er i. J. 1631 unter den Papieren des letzten Herzogs von Urbino gefunden sei, und es kann sein, dass der Brief auf Raphaels Antrieb an Francesco Maria den Ersten geschickt war, der ihn als Erbstück behielt.* Das Schreiben an Castiglione wurde in einer Auswahl von Briefen publicirt von Bernardino Bino zu Venedig i. J. 1582.† Passavant meint, dass Raphael den ersten im Dialekt und den zweiten in reinem Italienisch schrieb, weil er mit Beidem vertraut war.‡ Aber diese Vermuthung ist mehr ansprechend als wahr. Im sechszehnten Jahrhundert schrieben die Künstler im Dialekt, weil sie sich in der Sprache Toscanas nicht ausdrücken konnten. Höhere Leistungen brieflicher Mittheilung wurden literarisch Gebildeten überlassen. Titian benutzte Aretino, und Raphael wahrscheinlich ebenfalls. Denn Raphaels Zeilen an Castiglione zeigen denselben Stil wie Titians erstes Schreiben an die Markgräfin von Mantua, und Aretino verbrachte seine Jugend, bevor er sich in Venedig niederliess, im Dienste des Agostino Chigi, verkehrte mit Giulio Romano und Marc Anton und prahlte mit seinem vertrauten Verhältniss zu Raphael,§

* Die Copie wurde gemacht für Lucantonio Giuntas Chronik: Memorie storiche d'Urbino, Manuscript des siebzehnten Jahrhunderts in Palazzo Albani (vgl. Pungileonis Raphael pp. 157—166 und den Auszug bei Richardson p. 257).

† B. Bino, Nuova Scelta di Lettere, Venet. 1582, Jan. 2, 249 bei Pungileoni p. 161.

‡ Passavant I, p. 501.

§ S. Aretino bei Dolce: Dialogo della pittura p. 8.

für welches Chigi Zeuge gewesen sein kann. Es ist seltsam, dass der Brief an Castiglione zu Venedig gedruckt ist, gerade an dem Orte, wo er unter den undatirten Entwürfen Aretinos gefunden sein könnte. Wenn wir nicht mit voller Gewissheit behaupten können, dass Aretino wirklich die Complimente Raphaels an Castiglione verfasste, so können wir dagegen mit einiger Sicherheit das Datum des Schreibens bestimmen. Die Anspielung auf das Modell von St. Peter, welches Raphael als „von ihm selbst gemacht" bezeichnet, giebt uns einen festen Anhalt. Denn dies Modell war von Raphael innerhalb dreier Monate nach Bramantes Tode gezeichnet und zur Ausführung an Giovanni Barrile gegeben. Bramante starb im März; das Modell war vor dem 1. August vollendet und Barrile wurde angewiesen es in Holz anzufertigen am 1. November 1514.* Raphaels Brief an den Geschäftsträger von Urbino ist im Sommer geschrieben. Also muss die ‚Galatea' so früh im Jahre vollendet gewesen sein, dass Castiglione damals dem Maler seine Complimente machen und die Gegencomplimente Raphaels in Empfang nehmen konnte.

Die Villa Chigi an der Lungara ist in den Tagen Leo des Zehnten der Schauplatz mancher glänzenden Feste gewesen. Aber die malerische Ausschmückung ihrer Räume war noch nicht vollendet, als Chigi starb. Jahre vergingen, bis der ausgezeichnete Geschmack des Besitzers durch die Arbeit der verschiedenen Maler befriedigt wurde, die er zu diesem Zwecke ausgewählt hatte. Peruzzi, welcher das Haus gebaut, zierte die Decke der Gartenhalle mit classischen Gemälden. Während er die Bogen der Lünetten mit antiken Darstellungen füllte, malte Sebastian del Piombo in den Lünetten selbst Scenen aus Ovids Metamorphosen und auch die Wände würden vielleicht durch ihn belebt worden sein, wenn nicht in Chigi Zweifel aufgestiegen wären, ob seine Kunst der Aufgabe gewachsen sei. Die Gestalt des Polyphem, die er auf dem rechteckigen Felde neben der ‚Galatea' ausgeführt hat, ist

* S. Bembos Entwurf zu einem Brief vom 1. August 1514 in P. Bembi Epistolar. lib. IX. Ferner Fea l. l. und Milanesi zu Vasari VIII, p. 92 Anm. und Milanesi, Scritti Varii, Siena 1873, p. 180.

wahrscheinlich für ungenügend erachtet und Raphael wurde aufgefordert, die Reihe fortzusetzen, von der der ‚Polyphem' eine erste Probe war. Die Sage, welche er behandeln sollte, war ohne Zweifel ursprünglich seinem venezianischen Genossen vorbehalten, und wir können beiläufig bemerken, welche Folgen dieser Wechsel der beiden Künstler haben musste. Sebastiano mag, ehe er die Farnesina verliess, Raphaels Freund gewesen sein, seinen glücklicheren Rivalen aber sah er natürlich als seinen Feind an; allein es konnte nicht zweifelhaft sein, selbst in den Augen des Venezianers, dass er nicht im Stande war, mit dem Maler der vaticanischen Säle den Kampf aufzunehmen. Raphael nahm wahrscheinlich die Behandlung der ‚Galatea' seinem Mitbewerber aus der Hand und schuf ein Werk, welches mit Recht für besser gehalten wird als irgend Etwas, das Sebastian jemals gemacht hat. Man hätte eine ganze Gallerie von Bildern aus der Quelle entnehmen können, welche Chigi ausgewählt hatte, nämlich Politianos ‚Giostra', einem Gedichte des 15. Jahrhunderts, das zu Ehren des Turniers gefertigt war, in dem Giuliano de' Medici den Preis gewann. In zierlichen Versen beschreibt es den Palast der Venus, welcher ausgeschmückt ist mit den Geschichten von Uranus, Venus, Pluto, Hercules und Polyphemus. Es berichtet, wie der Cyklop auf einem Felsen unter einer Platane sass mit der Pansflöte neben sich und Galatea beobachtete, die sich auf den Wellen ergötzte und deren hartes Herz er durch seinen Gesang zu erweichen suchte. Sie stand auf ihrem Wagen im Meere und leitete das Gespann von Delphinen, während ihre Gefährten, die Tritonen und Nereiden, sie umspielten und über die Schmeichelworte ihres Liebhabers lachten. Man hat die Ader classischer Nachahmung, welche das Gedicht durchzieht, nicht gerade reich an dem reinen Erz der Poesie gefunden.* Raphael fühlte unbewusst diesen Mangel. Er wandte sich an die Quelle, aus welcher Politiano seine Inspiration geschöpft hatte, und es fehlte nicht an antiken Vorbildern, die er benutzen konnte. Das capitolinische Museum besitzt noch die Abgüsse der Basreliefs, welche Bartoli copirte, als sich die Originale noch in dem Kloster

* Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. II, S. 58.

S. Francesco ad ripas befanden. Wir gewinnen daraus einen wichtigen Anhalt für die Studien Raphaels zur Galatea.

Auf dem einen Relief sehen wir zwei Nereiden auf dem Rücken von Meerwesen sitzend: die eine hält mit der Hand einen Schleier, der sich im Winde über ihrem Haupte bläht, die andere trägt eine Leier und auf der Schulter des Triton, der sie trägt, sitzt ein Amor. Ein anderer Amor schwimmt neben ihm, gezogen von einem Delphin, an dessen Ohren er hängt, und ein dritter, auf einem Delphin reitend, bläst fröhlich in eine Muschel. Das zweite Relief zeigt uns Venus auf dem Rücken eines Seewidders, der von einem Triton durch die Wogen geleitet wird; neben ihr flattern zwei Amoretten, von denen Einer eine Fackel hält. Eine Nymphe wird von einem Meergreis getragen, der ein Pferd führt, und im Wasser tummeln sich zwei Amoretten auf Delphinen.* Raphael hat alle die reizenden Züge derartiger Compositionen beachtet und, ohne einen von ihnen nachzuahmen, ein Bild geschaffen, welches von der Anmuth der antiken Kunst vollkommen erfüllt ist.

Die Empfindung ist die der classischen Zeit, ursprünglich in ihrer absoluten Freiheit von allem Zwang, heiter, kühn, doch nicht unkeusch. Leider blieb der Polyphemus ohne Verbindung mit der Scene, welche der Dichter geschildert hatte. Er sitzt abseits, während Galatea über die Wogen fährt. Ihre Gestalt ist fast ganz nackt, doch umhüllt von einem rothen Mantel, welcher sich um das linke Bein und die Hüfte schlingt und das rechte Bein vom

* Chorus Veneris. Capitolinisches Museum, Sala del Fauno, Abguss eines Sarkophags, der von Bartoli in aede D. Francisci ad ripas gezeichnet ist, s. Admiranda Romanarum antiquitatum. Roma 1693 no. 31.

Das Studium derartiger Antiken erkennt man in zwei oder drei schönen Zeichnungen zu Oxford no. 82 und 83, in welchen Tritonen und Nereiden sehr hübsch in einem Mäander-Ornament gruppirt sind (s. Cap. VI, Anmerk.). Vergl. H. Grimm, Künstler und Kunstwerke. II, p. 10:

„Verglichen mit seinen früheren, auch noch den gleichzeitigen Arbeiten, erscheint diese Freske wie das Werk eines antiken Malers. Das kolossal wirkende Alleinstehen der Figuren, alle so viel als möglich in den Vordergrund gebracht, das Bedecken der ganzen Bildfläche womöglich, das steile Aufsteigen des Grundes, dass die Gestalten sich ebenso sehr über einander als hinter einander zeigen: all dies deutet an, dass Raphael für seine Composition die Art und Weise der Alten studirt und nachgeahmt habe."

Knie bis zum Knöchel frei lässt. Der Windhauch lässt es sich an die Seite des Körpers anschmiegen, bis es von der Schulter frei in die Luft flattert in fröhlichem Gegensatz gegen das aufgelöste Haar, das von demselben Hauch seitwärts getragen wird. Das schöne Gleichgewicht, in welchem der Körper auf den Beinen ruht, die der Wellenbewegung folgen, von welcher die Muschel mit ihren Schaufeln getragen wird, die Wendung des Leibes, der nach rechts gedreht ist, wohin die Arme durch die Leitseile gezogen sind, mit welchen die Delphine gezügelt werden; die entgegengesetzte Wendung des Kopfes, der sich umblickt, um dem Cyklopen zuzulächeln, Alles ist voll der reinsten Anmuth. Ein Flügelknabe hängt an dem Bart des einen Delphins und lacht, wie er dahingleitet — als Leibpage der Göttin — im Schlepptau des Ungeheuers. Zur Linken sitzt eine Nereide auf dem Rücken eines Mannes, dessen Bein in eine Flosse gleich der eines Seehundes endet. Sie erhebt den rechten Arm, um das leichte Tuch zurückzuhalten, das ihrer linken entschlüpft und sich im Bogen über ihrem Haupte bläht. Fröhlich lächelnd blickt sie auf das bärtige, laubbekränzte Antlitz des Meerwesens, dessen sehnige Arme um ihren Leib geschlungen sind. Hinter diesem Paar reitet ein Triton auf einem weissen Ross und trompetet auf einer Muschel, und auf der rechten Seite wird der Schall von einem Anderen aufgenommen, der auf einem Horne bläst. Ein Seegott mit den Beinen und Füssen eines Centauren trägt ein Nereide auf seinem Rücken und arbeitet sich mit einem Ruder vorwärts und in der Luft hoch über dem Meere schiessen drei schöne Amoretten mit Pfeilen, die ein Gefährte in einem Köcher bereit hält. Es scheint fast überflüssig, zu bemerken, wie der vom Delphin gezogene Flügelknabe, die blasenden Tritonen und die Nereiden auf dem Rücken der Seewesen das Gemälde Raphaels mit den Darstellungen der antiken Reliefs in Verbindung setzen. Wir wissen, wann das Werk vollendet war; wir haben noch zu fragen, wann es angefangen ist. Gewisse Anzeichen führen uns zurück auf die ersten Studien, welche Raphael nach seiner Ankunft in Rom machte, während sie uns zugleich an die grössere Entwickelung seines Talentes in den späteren Fresken des Vaticans erinnern. Die Galatea gemahnt uns in Geist und Umriss an die ‚H. Katharina'

der National-Gallerie in London und an die Studien für die ‚Theologie' in Windsor. In Hinsicht auf Bewegung, Modellirung, Licht und Schatten und Ausdruck macht sie den Eindruck der Zeit, als Raphael die Deckenfresken in der Camera dell' Eliodoro malte. Man hat wohl gesagt, wenn alle Theile dieses Gemäldes der Farnesina mit derselben Kunst behandelt wären wie die ‚Galatea', so würde es die schönste Schöpfung des Meisters sein. Unglücklicher Weise aber wurde die Periode der Erschlaffung, welche Chigi durch seine Kriegslist zu heben suchte, dadurch bezeichnet, dass die Arbeit vollständig an Giulio Romano überlassen wurde. Die harten Umrisse und die groben rothen Töne, und jene eigenthümliche Ausdehnung der Formen ins Kolossale, welche Giulio kennzeichnen, brachten einen Missklang in die Figuren des schwimmenden Amor und des Tritonenpaares. Raphael gelang es, mit wenigen geistreichen Pinselstrichen die Harmonie wieder herzustellen, welche sein Schüler für einen Augenblick gefährdet hatte.*

Raphaels Briefwechsel mit Castiglione enthält keine Anspielung auf den Wandschmuck in S. Maria della Pace, den wir aus verschiedenen Gründen derselben Zeit wie die Galatea zuschreiben müssen. In beiden Werken finden wir denselben Wechsel von Energie und Zaghaftigkeit; in beiden die gleiche Anlehnung an die

* Dieses schöne Gemälde ist ohne Schraffirungen vollendet. Es ist ausser Stimmung gebracht durch die totale Uebermalung des Himmels und viele Retouchen im Wasser. Die Augen der Galatea sind jetzt Löcher im Bewurf. Die Fingerspitze der linken Hand ist verloren. Die Lichter des rothen Gewandes sind oxydirt und verblichen. Ebenso haben sich die bleigrauen Halbtöne des Fleisches verfärbt. Das Haar ist zum Theil auf dem neuen Himmel frisch gemalt. Das linke Bein der Nymphe im Vordergrunde hat von Retouche gelitten, und ein Riss im Bewurf läuft quer über das Bein des Amor in der Luft rechts. Der Restaurator ist ohne Zweifel Giovanni Paolo Mariscotti, dessen Name mit dem Datum 16.0 (1650?) in dem Ornament des Pilasters neben dem Fresco steht. Die rothe Kreidezeichnung eines Tritons und des Rückens einer Frau in der Akademie zu Venedig (XXXV no. 10) ist eine Copie. Eine Copie der Galatea auf Leinwand in Oel, welche Giulio Romano zugeschrieben wird in der Accademia di S. Luca zu Rom, stammt, nach der Technik zu schliessen, aus dem 16. Jahrhundert; auch ist es nicht wahrscheinlich, dass es die Copie von Pietro da Cortona ist, welche in Passeris Leben der Maler (Rom 1772 p. 400) erwähnt wird.

Antike, die gleiche Genialität in der Anwendung der Principien monumentaler Kunst und grosses Vertrauen auf die Arbeit der Schüler. Während Giulio aber an der Lungara und im Vatican beschäftigt war, konnte man nicht auf seine Dienste in dieser Kirche rechnen, und Raphael sah sich genöthigt, nach Timoteo Viti zu schicken, dessen künstlerisches Vermögen dem der geschulten Gehülfen nicht gleich kam, die durch lange Uebung gewohnt waren, sich den Eigenheiten der raphaelischen Weise anzupassen.

Vasari erzählt uns, dass die Cartons und Fresken der Sibyllen und Propheten in S. Maria della Pace von Raphael ausgeführt seien nach einem heimlichen Besuch in der Capella Sistina, zu welcher Bramante die Schlüssel hatte.* Dieselbe Geschichte ist wiederholt in den Biographien Sebastians del Piombo und wird in der Timoteo Vitis dahin abgeändert, dass Viti die Sibyllen gemalt habe, nachdem die Deckengemälde der Sistina öffentlich zu sehen gewesen.† Es ist unnöthig, diese abweichenden Angaben unter einander auszugleichen, da wir aus den Fresken selbst ersehen, dass Viti die Propheten der oberen Abtheilung gemalt und an den Sibyllen nur untergeordnete Theile ausgeführt hat. Raphaels heimlicher Besuch in der Sistina war unnöthig, da dem Publikum schon im Sommer des Jahres 1511 die Besichtigung derselben gestattet war. Die ausgeführte Zeichnung für den ganzen Wandschmuck wurde wahrscheinlich unter Raphaels Aufsicht von einem Schüler angefertigt. Die Zeichnung der Sibyllen existirt noch in schlechtem Zustande in Oxford,‡ aber die Cartons sind nicht mehr vorhanden,§ und es

* Vasari VIII, p. 22 und 54.

† Vasari VIII, p. 151; X, p. 55 und XII, p. 191.

‡ Oxford, Universität, Sammlung Guise, Christchurch; lavirte Zeichnung, gehöht mit Weiss, hoch 15½", br. 35½. Dieser Cartoncino hat seinen ursprünglichen Zustand soweit eingebüsst, dass wir uns über seine Echtheit kein Urtheil bilden können. Es kann eine saubere Copie von einem der Schüler Raphaels gewesen sein, denn es stimmt genau mit dem Fresco überein.

§ Padre Resta (bei Bottari, Lettere II, p. 112) sagt in einem Briefe an seinen Freund Gaburri vom Jahre 1704, dass er Cartons der Sibyllen theils zu Nürnberg, theils zu Messina gekauft habe. Es sind Anzeichen da, dass sie sich einst im herzoglichen Palast zu Urbino befunden haben (s. Gasp. Celio, Memoria, Napoli 1638, bei Passavant II, p. 139). Sie sind aber jetzt nicht aufzufinden.

bleibt fast nichts als die zahlreichen Studien von Raphaels eigener Hand, um zu beweisen, dass die vorbereitenden Skizzen für die Propheten sowohl wie für die Sibyllen von ihm selbst ausgeführt sind.

Die grossartige Symmetrie der Anordnung in diesem Gemälde hat zu allen Zeiten die Bewunderung der Kenner erregt. Vasari sagt, dass man dies für das schönste und beste Werk Raphaels halte, und Burckhardt meint: „Die Anordnung im Raume, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werk eine Stelle unter den allergrössten Leistungen Raphaels und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühesten die Vorliebe des Beschauers gewinnen."* Im oberen Raume, welcher durch das Fenster der Capelle getheilt wird, sehen wir Jesaias und Daniel mit grossen Tafeln in den Händen sitzen, begleitet von bekleideten Seraphim am Rande der Composition. Jonas und David stehen zu beiden Seiten der Fensteröffnung mit fliegenden Engeln über ihren Häuptern. Hinter allen diesen Figuren erscheint eine Architektur von Stein mit Pilastern und Gesims. Die rechteckige Fläche unter ihnen ist durch den Bogen einer Nische unterbrochen, auf dessen Schlussstein ein Cherub kniet mit einer flammenden Fackel in der Hand. Ganz links sitzt die Sibylle von Cumae mit einem Buche auf ihrem Schoosse; ihre rechte Hand zeigt auf die prophetische Schrift, die von einem schwebenden Engel aufgerollt ist. Ein geflügelter Knabe zu ihrer Linken stützt das Kinn in seine Hand und den Ellbogen auf eine Steintafel mit einer Inschrift. Neben der cumäischen lehnt die persische Sibylle gegen die Wölbung des Bogens und erhebt, den Körper nach rechts drehend, ihre Hand nach der Tafel, die von einem kauernden Seraph gehalten wird. Rechts sitzt als Gegenstück zu dieser Figur ein anderer Seraph und zeigt die Worte einer erhobenen Tafel der phrygischen Seherin, die an dem Bogen der Nische ruht und ihren Blick der Prophezeiung zukehrt. Die Sibylle von Tibur auf der äussersten Rechten mit einem offenen Buch auf ihren Knieen wendet sich um, indem sie

* Vasari VIII, p. 22. Burckhardt, Cicerone.

den Rand ihres Sitzes erfasst, um die Schrift zu lesen, und hinter ihr legt ein Flügelknabe den Arm auf eine Tafel, während ein Seraph mit einer Rolle über ihr fliegt. Die Studie für den Daniel in den Uffizien mit zwei Engeln darüber und dem nackten Oberkörper des Seraphs, der im Fresco über ihm fliegt, vereinigt vier verschiedene Figuren des Gemäldes auf einem Blatt; aber keine von ihnen stimmt genau mit denen des Gemäldes überein. Es sind nur erste Gedanken, die mit viel Kunst und Geist zur Anleitung für Viti hingeworfen sind.* Eine Zeichnung in schwarzer Kreide zu Lille ist eine ebenso treffliche Skizze zu dem Engel über Jonas.† Es ist nur natürlich, anzunehmen, dass Viti, mit diesen und anderen Skizzen vor sich, die Cartons zu den Propheten entwarf, die er seinen Nachkommen hinterliess.‡ Raphaels Studien für die Sibyllen sind nicht weniger schön; alle zeigen denselben Stil und dieselbe Meisterschaft. Die Modelle für die cumäische Sibylle und ihren Begleiter finden wir auf einer Federzeichnung in der Albertina: Hand und Arm der ersten in den grossen Formen Michelangelos und die mehr weibliche Gestalt des anderen mit der erhabenen Schriftrolle sind Alles, was Raphael aufzuzeichnen für gut befand, allerdings auch Alles, was er der Wirklichkeit entnehmen konnte.§ Der Genius

* Uffizj no. 544; Zeichnung in rother Kreide. Daniel und der Seraph in halber, die beiden Engel in ganzer Figur. Der Kopf Daniels steht mehr im Profil als auf dem Fresco; die Kleidung ist die Jacke eines Modells, deren Aermel bis zu den Ellbogen aufgekrempt sind. Die Engel sind augenscheinlich nicht nach der Natur gezeichnet. Der eine rechts ist im Profil, der andere in Verkürzung von vorn gesehen.

† Lille, Museum no. 690, schwarze Kreide, gehöht mit Weiss, hoch 0,238 m, breit 0,175 m, eine breite, geistvolle Studie. Der fliegende Engel hat das linke Bein niedergestreckt, das rechte zurückgebogen; er hält Etwas in der Hand und sieht über die rechte Schulter nach unten.

‡ Vasari VIII, p. 151. Richardson (Account p. 104) sagt, dass sein Vater die Zeichnung zu dem David oder Daniel und eine Copie von Rubens nach dem Jesaias und Jonas besessen habe. Die letztere kann identisch sein mit der bei Passavant II, p. 142 erwähnten in den Sammlungen C. Jennings und R. P. Knight.

§ Wien, Albertina, rothe Kreide, hoch 8¾", breit 8½". Arm und Hand der Sibylle haben die muskulösen Formen von dem Typus, welchen ursprünglich Michelangelo erfunden hat. Der Engel ist in Haube und Unterkleid einer Frau gekleidet. Der Kopf ist lebhafter zurückgebogen als im Fresco.

des Künstlers zeigt sich vornehmlich in der Verbindung der Theile, die nach der Natur studirt sind, mit denen, welche die Beihülfe der Phantasie erforderten. Wohl Niemand wäre im Stande gewesen, wie Raphael hier im Fresco Umrisse und Fleisch eines römischen Landmädchens zum anmuthigen Schwung eines bekleideten Engels umzugestalten. Indem er zurückschaute in die Vergangenheit, erinnerte er sich der Engel, welche er unter dem Baldachin der Madonna im Pitti gemalt hatte, sowie derjenigen, welche Gott Vater im ‚Moses' der Camera dell' Eliodoro begleiten, und er ging auf das Modell zurück, um die mechanische Wiedergabe dessen zu vermeiden, was sein Gedächtniss ihm nothwendig in einer conventionellen Form darbieten musste. Die wahrhaftige und ehrliche Natur Raphaels tritt hier in Gegensatz zu der gewaltsamen und übertriebenen Art Michelangelos, dessen Gestalten ihre höchste Majestät dem Bemühen verdanken, die Natur über ihre gewöhnlichen Grenzen hinaus zu zwingen. Der Vortheil aber, den er auf diesem eigenthümlichen Wege erlangte, wurde nicht ohne viel Ueberlegung und Vorbedacht ausgenutzt, und die Schöpfung der Idealfigur, die für den Platz in diesem Gemälde geeignet war, ist erst auf einem Blatte zu Chantilly vollendet, auf welchem wenig geistreiche Federstriche zuerst die nackte Figur vollständig ausführen, dann die Tunica um die Schultern und schliesslich die Gewänder, welche Leib und Beine umfliessen.* Für die Entstehung anderer Figuren ist uns derselbe Process nur theilweise bezeugt; so ist die ‚Sibylle von Tibur' in der Albertina ein ausgezeichnetes Stück von grosser Macht und Breite, das in jeder Linie mit dem Fresco übereinstimmt und sich an Energie mit Allem messen kann, was Michelangelo jemals gemacht hat,† und dasselbe gilt von einer Studie in rother

* Chantilly, Sammlung des Duc d' Aumale, rothe Kreide, hoch 0,255 m, breit 0,4 m. Unten auf dem Blatt der Oberkörper mit Armen und Kopf, der Kopf rückwärts nach rechts gedreht. Darunter die ganze Figur nackt, geflügelt, den Kopf drei Viertel nach links gedreht. Rechts die Gewandung bis zu den Schultern.

Eine Wiederholung des Blattes befindet sich in der Albertina, hoch $10\frac{1}{2}$", breit 14"; eine andere Copie, hoch 13", breit $8\frac{1}{4}$", rothe Kreide, ist no. 97 im Museum zu Oxford.

† Wien, Albertina, rothe Kreide, hoch $10\frac{1}{4}$", breit $6\frac{1}{2}$". Eine Copie in der Brera auf grauem Papier mit einem Studium des Kopfes in Profil

Kreide zu Oxford, welche die endgültige Gestaltung der phrygischen Sibylle vorbereitet mit statuarischer Gewandung nach Art der Griechen. Im ersten Fall haben wir in dem erhaltenen Fragment vor uns den Abschluss, im zweiten den Beginn des Processes. Was Raphael aus der ersten Skizze für die phrygische Sibylle beibehielt, war die Stellung und Gewandung der Beine; die Drehung des Leibes nach der einen und des Kopfes nach der andern Seite und der Arm, der quer über die Brust nach links zeigt, wurde alles dem Gebot der malerischen Harmonie geopfert.* Die phrygische Sibylle im Fresco sieht sich nach links um. Ihre rechte Hand ruht auf der Wölbung der Nische und die Gewandung verliert dadurch etwas von der Eleganz des ursprünglichen Wurfes.

Die Propheten der Capella Chigi beanspruchen unsere Aufmerksamkeit nur als Arbeiten Timoteo Vitis nach Raphaels Entwürfen. Die Gestalt des Jesaias mahnt uns an die kolossalen Verhältnisse, welche dem Fresco in Sant' Agostino einen so eigenthümlichen Charakter leihen. Aber die Kunst des Schöpfers dieser Formen ist verloren in der oberflächlichen Ausführung seines Schülers.†

Die Sibyllen verrathen unzweifelhaft den Einfluss Michelan-

auf der einen Seite und einer Zeichnung für den Knaben, der auf die Schrifttafel lehnt, und für die Hand der phrygischen Sibylle ist offenbar nach dem Fresco gemacht.

* Oxford no. 96, rothe Kreide, hoch 14¼", breit 7½". Der antike Typus der Figur erinnert an die Zeit der Studien für den Parnass. Aber die männliche Bildung und die grössere Breite der Ausführung weisen auf eine spätere Periode und der Turban auf dem Kopf gehört der Zeit der ‚Madonna Alba' an. Dazu ist die Behandlung mächtig und kühn. Eine späte Copie in den Uffizien stammt aus der Sammlung Santarelli.

Eine Sibylle und ein Engel, in Sepia mit Weiss gehöht, waren in der Grosvenor Gallerie im J. 1878/9 unter no. 523 als Eigenthum des Herrn James Knowles ausgestellt; ihre Echtheit ist zweifelhaft.

Eine Zeichnung für die persische Sibylle mit dem Engel und dem Knaben auf dem Schlussstein des Bogens befand sich ehemals in der Sammlung Wellington zu Oxford, auch diese in Sepia mit Weiss gehöht. Doch unsere ungenaue Erinnerung hindert uns zu sagen, ob dieses Blatt dasselbe wie das des Herrn Knowles und ob es wirklich von Raphael gezeichnet ist.

Passavant (II, p. 142) bezweifelt die Echtheit einer in Sepia lavirten Zeichnung für die Sibyllen in der Sammlung zu Stockholm, in welcher die Sibylle von Tibur von der des Fresco abweicht.

† Im Jahre 1627 waren die Fresken der Capella Chigi so beschädigt, dass der Prälat, welcher sie besich-

Kreidezeichnung in Oxford

(nach Braun).

gelos. Aber wir müssen es als eine falsche Richtung der Kritik bezeichnen, wenn Vasari bemerkt, dass diese Gestalten ihre Grösse ganz und gar dem Studium der Sistina verdanken*. Raphael hat sich in S. Maria della Pace nicht ausschliesslich der römischen Kunstweise Michelangelos angeschlossen: er ist gleicherweise durch seine frühere florentiner Entwicklung beeinflusst. Elemente, welche ganz sein eigen sind, sind vermischt mit solchen, die er aus der Antike und der römischen und toscanischen Kunst schöpfte. Doch die gezwungene und übertriebene Weise Buonarrottis ist mit Sorgfalt und Erfolg vermieden. Grossartige Auffassung und Bildung wie monumentale Zeichnung erinnern an die Figuren der Sistina am meisten in der Sibylle von Tibur, welche die Künstler zu allen Zeiten mit Vorliebe studiert haben†. Auch die phrygische erinnert an die conventionelle Grossartigkeit Michelangelos. Aber der Nachklang jener Meisterwerke verliert sich fast ganz in Raphaels

tigte, ihre Wiederherstellung anordnete. Keine von den kirchlichen Behörden wusste, dass die Capelle der Familie Chigi gehörte (s. den Brief Fabio Chigis vom 11. September 1627 bei Cugnoni p. 153). Fabio Chigi fand die Fresken ganz bedeckt mit Flecken, welche von dem Oelpapier eines Künstlers herrührten, der Durchzeichnungen von den Figuren genommen hatte. Er liess sie reinigen unter der Aufsicht der Maler Lanfranco, Giuseppe d'Arpino, Orazio und Falari von Siena, welche sie mit Brot abrieben und mit Eiweiss firnissten. Was diese erste Restauration übrig liess, vollendete Palmaroti zu Anfang dieses Jahrhunderts (s. Cugnoni p. 153 bis 157. 163 und Feas Prodromo 1816 p. 43). Die Umrisse, welche ursprünglich in den Bewurf eingeritzt waren, sind jetzt vollständig schwarz. Durch wiederholte Ausbesserung ist der Hintergrund dunkel geworden. Die Köpfe des Jesaias und Daniel und die Figuren der Engel sind alle entstellt. Die Gewandung hat vielfach die Farbe verloren; aber es bleibt genug, um zu zeigen, dass die Zeichnung hart, die Farbe rostig und roh im Fleisch war und das Gleichgewicht von Licht und Schatten von Anfang an mangelhaft. Fabio Chigi, der es nicht besser wusste, sagt in einem seiner Briefe (Rom 15. Jan. 1628 bei Cugnoni p. 155), dass die Propheten von Rosso Florentino gemalt seien. Aber er verwechselt die Fresken der Capella Chigi mit denen Rossos in der benachbarten Capella Cesi, welche contractlich am 26. Aug. 1524 fertig sein sollten (s. Vasari V, p. 162) und später durch Statuen und Scenen aus dem Leben Adams und Evas von Filippo Lauri ersetzt sind.

* Vasari VIII, p. 23. 54.

† Von allen Figuren ist die Sibylle von Tibur am meisten beschädigt durch die Copisten, welche auf der Wand Durchzeichnungen mit Oelpapier machten, dessen Fettigkeit vielfach auf den Bewurf überging. S. Fabio Chigi bei Cugnoni p. 157.

eigenen Harmonien. Die erstere vereinigt ohne Zweifel in sich die lebhaft bewegte Haltung, den massigen Stil und die statuarische Gewandung, welche den Grössten der Florentiner auszeichnen; doch den Gesichtstypus und die Gewandung finden wir ebenso bei der Elisabeth in der ‚Madonna Canigiani', der Frau Noahs in der Camera dell' Eliodoro und bei der Elisabeth der ‚Impannata'. Die phrygische Sibylle ist zwar übernatürlich kräftig gebildet, aber durch raphaelische Anmuth und Empfindung zu idealer weiblicher Liebenswürdigkeit verschönt. Der Engel, der auf dem Schlusssteine der Nische kniet, eine der reinsten raphaelischen Kindergestalten, gleicht dem Christkind in Michelangelos berühmtem Rundbild zu Florenz. Allein die Stellung und die Bildung der Theile sind die des kleinen Johannes in der ‚Madonna Esterhazy' und des Christkindes in der ‚Madonna di Foligno'. In der Mitte zwischen dem knieenden und vorgeneigten Seraph vollendet er eine schöne symmetrische Gruppe. Ungemein edel ist die persische Sibylle, welche sich gegen die Wölbung der Nische lehnt und sich auf einen Arm stützt, während sie den andern nach der Tafel erhebt. Der grossartige Eindruck der Stellung und Gewandung wird noch erhöht durch die ideale Schönheit der Züge und einen gewinnenden, Raphael ganz eigenthümlichen Blick. Wenn wir aber den Umriss des Leibes, des Kopfes und des rechten Armes umkehren, erhalten wir das genaue Gegenstück zu der Jungfrau in Michelangelos ‚heiliger Familie' in den Uffizien. Die cumäische Sibylle zeigt gleichfalls einen Fortschritt in der Entwicklung von Leib und Gliedern, hat aber noch den einzigen Zauber der ‚Gerechtigkeit' und ‚Mässigung' in der Camera della Segnatura bewahrt. Der Stil der Composition passt vollständig zu dem des Jahres 1511. Die fliegenden Seraphim bekunden den Genius des Künstlers, der i. J. 1508 die ‚Madonna del Baldacchino' und i. J. 1510 ‚das Opfer Abrahams' geschaffen hatte. Ihre sitzenden Genossen auf dem Bogen der Nische sind nach classischen und florentiner Vorbildern wunderbar umgestaltet und geläutert durch die Eleganz der Haltung und Bewegung.*

* Die Sibyllen hatten dasselbe Schicksal wie die Propheten. Der architektonische Hintergrund, dessen Linien noch im Bewurf erhalten sind, wurde verwischt und durch eine matte neutrale Farbe ersetzt. Die Farben

Vergleiche dieser Art liessen sich ins Unendliche ausdehnen. Die beiden Flügelknaben mit den Tafeln sind Zwillingsbrüder des Engels im Vordergrunde der ‚Madonna di Foligno' und die bekleideten Seraphim in der Luft gehören zu denen im ‚Moses' der Camera dell' Eliodoro. Die kunstvolle Art, wie Licht und Schatten und die einzelnen Figuren gegen einander abgewogen sind, macht das Werk zu einem reich und schön und doch natürlich gegliederten Ganzen, auf welchem das Auge mit vollkommener Befriedigung ruht. Wir bedauern, dass Zeit und Ungeschick die Linien der Architektur verwischt haben, welche den Hintergrund dieser herrlichen Composition bildete, und wir können uns auch über folgende Geschichte nicht wundern: als Chigi Raphael bat, ihm den Preis des Gemäldes zu nennen, und Raphael sagte, er wolle sich dem Urtheil Michelangelos unterwerfen, kam dieser und schätzte den Kopf jeder Sibylle auf 100 Ducaten.* War es Neid oder Bewunderung, was den Geist des grossen Künstlers erfüllte, als er seine eigenen Meisterwerke durch den Genius eines jüngeren Nebenbuhlers zu einer neuen und bewunderungswürdigen Erscheinung umgebildet sah?

Ein Brief an Marcantonio Michiel vom Jahre 1524 beschreibt die ‚Madonna del Pesce' in der Capelle des Giovanni Battista del Duco zu San Domenico in Neapel.†

Der Name del Ducos ist in der Kunstgeschichte neu; aber sein Einfluss muss gross gewesen sein, da er Raphael veranlasste, seine volle Kunst auf ein ganz von ihm selbst gemaltes Bild zu ver-

sind durch Uebermalung an verschiedenen Stellen geändert, und Form und Ausdruck abgeschwächt. Aus dem Kopf des fliegenden Engels rechts sind einige Stücke von Farbe vollständig herausgenommen, die Hände und Füsse der Sibyllen sind alle übermalt. In gleicher Weise ist die Kleidung der phrygischen und tiburtinischen Sibylle verunstaltet. Wir müssen Palmaroti die getupften Stellen zuschreiben, welche die Schönheit der cumäischen Sibylle und den Engel neben ihr entstellen. Doch es bleibt noch genug, um das Talent Raphaels zu zeigen und hauptsächlich in der Gewandung die Theile zu unterscheiden, welche die schwache Hand Vitis gearbeitet hat.

* Chigi bei Cugnoni p. 44 und Bocchi, Bellezze della Città di Firenze. Fir. 1677 p. 278.

† Memorie dell' Instituto Veneto 1860 p. 413 bei Müntz: Raphael p. 400. Der Brief ist vom 20. März datirt.

wenden. Waagen hat auf die Kunst hingewiesen, durch welche die Hauptgruppe der Jungfrau mit dem Kinde in dramatische Beziehung zu den begleitenden Heiligen gebracht ist; aber wir müssen, wie er mit Recht bemerkt, um die Anordnung zu verstehen, wissen, dass der Altar, für den das Bild gemalt war, dem Dominicaner-Orden gehörte, welcher das Andenken des h. Hieronymus ganz besonders verehrte und sich bereitwillig derer annahm, die um die Gesundung kranker Augen beteten.* Der Erzengel Raphael ist der Schutzpatron des Tobias, welcher die Heilung seines blinden Vaters erfleht hatte. Die erhabene Güte, mit welcher Maria auf den demüthigen Bittsteller herabblickt, und die Freundlichkeit, mit welcher das Kind ihm dem Segen ertheilt, zeigen, dass seine Bitte gewährt ist. Der linke Arm des Kindes auf dem Buche des h. Hieronymus, der zur Rechten kniet, bewirkt eine Gedankenverbindung zwischen ihm und dem Gegenstand, mit dessen Studium der Gelehrte beschäftigt ist. Wir sehen nicht nur, dass Hieronymus unterbrochen ist, sondern wir bemerken auch, dass diese Unterbrechung nur eine augenblickliche ist: dies ist vortrefflich ausgedrückt in dem Gesicht des Heiligen, der nur mit einem flüchtigen Blicke von seinem Buche aufsieht. In dem Engel sind zwei Gefühlsrichtungen ausgeprägt: die Frömmigkeit der älteren christlichen Kunst und die der umbrischen Schule eigenthümliche Sehnsucht. Die Jungfrau, ein Musterbild von Holdseligkeit und Majestät, bildet einen schönen Gegensatz gegen die ernste Würde des heiligen Hieronymus.† Die geistige Macht ist trefflich ausgedrückt in der Gestalt eines Kirchenvaters, dessen Kraft dem Wachen und Fasten widerstanden hat, und dessen langer Bart und spärliche Locken von ungebrochner Energie in hohem Alter zeugen. Dieser Typus gehört zu den am meisten charakteristischen, welche Raphael geschaffen hat. Die furchtsame Haltung, in welcher Tobias kniet, mit dem Fisch an einer Schnur, ist ebenso bezeichnend wie die Be-

* Waagen: Ueber den künstlerischen Bildungsgang Raphaels p. 28.

† Eine alte Copie der ‚Madonna del Pesce', welche sich in einem Raume neben der Sakristei von San Paolo dei Teatini zu Neapel befindet, wird stets mit dem Bemerken gezeigt, dass der h. Hieronymus ein Porträt Bembos sei. S. Catalani, Chiese di Napoli (Napoli) I, p. 118.

Madonna del Pesce.

Oelgemälde im Museo del Prado zu Madrid.
(nach Braun)

wegung des Engels, der seine halb widerstrebende Hand in Berührung mit dem Mantel der Jungfrau bringt. Christus verräth ein lebhaftes Verlangen sich dem Tobias zu nähern und ihn zu ermuthigen. Majestätisch sind die breite Gewandung der Jungfrau und ihr königlicher Sitz. Ihr Fuss ruht auf einem Unterbau, zu dem eine kleinere Stufe hinanführt. Die weiten Falten eines Vorhanges schützen sie gegen den tiefblauen Himmel, von dem der h. Hieronymus sich abhebt. Ein Colorit von fleckenlosem Glanz und Reichthum giebt dem Bilde eine strahlende Helligkeit, und die feinen Modulationen der Weizentöne mit opalen Uebergängen zu warmen olivengrünen Schatten bringen im Verein mit den wohl abgewogenen Massen des Helldunkels eine wirkungsvolle Rundung hervor. Wir finden selten bei Raphael eine leuchtendere und weicher schwellende Bildung des Fleisches. Die reinsten Formen sind mit Hoheit, Schönheit und anmuthiger Haltung vereinigt. Während die ‚Madonna di Foligno' Ungleichheiten der Ausführung zeigt, welche den Gehülfen zur Last fallen, sehen wir in der ‚Madonna del Pesce' in Zeichnung und Farbe eine reife Frucht angestrengtester künstlerischer Arbeit.*

* Madrid, Museum no. 365, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 2,12 m, breit 1,58 m. Das Bild wurde i. J. 1638 aus dem Kloster San Domenico zu Neapel von dem spanischen Vize-Könige, Herzog von Medina mit Einwilligung des Dominicaner-Generals entfernt und i. J. 1644 nach Madrid gebracht; von ihm kam es 1645 an Philipp IV., der es in den Escorial brachte. Nach der Besetzung Spaniens wurde es i. J. 1813 nach Paris entführt und dort auf Leinwand übertragen. Im Jahre 1822 wurde es zurückgebracht. (s. Tafel V).

Passavant (II, p. 126) deutet auf eine frühe Restauration des Bildes, wenn er bemerkt, dass die Spitzenkrause am Handgelenk des h. Hieronymus ein spanischer Zusatz ist. Bei der Uebertragung auf Leinwand erlitt die Oberfläche einige Beschädigung, sie ist hier und da abgerieben und retouchirt. Drei Risse waren auf der Tafel: der eine läuft abwärts über das Haar des Engels und das Profil des Tobias, ein anderer über das Gesicht des Christkindes, ein dritter über seinen Arm. Die Retouchen bemerkt man am meisten an dem grünen Vorhang, dem blauen Mantel, dem Knie der Jungfrau, den rechten Händen des Engels und des Kindes und der linken Hand des Tobias. Die Farben der Gewänder sind die herkömmlichen: der h. Hieronymus in Roth, der Engel und Tobias in zwei Schattirungen von Gelb, das Kleid der Jungfrau roth und das Tuch um den Leib des Kindes gestreift. Zu den Füssen des Heiligen

Raphael war durch langes Nachdenken für die Schöpfung dieses Meisterwerkes vorbereitet. Die ersten Eindrücke finden wir auf einem Skizzenblatt der Albertina: es sind Bruchstücke von der Jungfrau und dem Kinde, dem h. Hieronymus in einem Buche lesend neben dem Profil eines andern Heiligen, zusammengestellt in der Art Fra Bartolommeos.* Die ganze Gruppe aber zeigt ein Blatt der Uffizien in der täglichen Arbeitstracht der Modelle. Hier ist die Form der Composition in ihren allgemeinen Linien festgestellt; der Gesichtspunkt ist etwas nach links gerückt und der h. Hieronymus hat noch nicht die grossartige Bildung wie im Gemälde. Das Christkind ist durch ein Kissen vertreten in den Armen eines Burschen, der eine Mütze und einen Frauenrock trägt.†

Etwas von der Majestät, welche die ‚Madonna del Pesce' erfüllt, ist in ein Gemälde derselben Zeit übertragen, welches die

liegt der Löwe. Ausser der schon erwähnten Copie in San Paolo giebt es eine andere über dem Portal in San Lorenzo Maggiore zu Neapel. Passavant (II, p. 127) erwähnt eine dritte im Museum zu Valladolid; eine andere befindet sich im Escorial. Vgl. Vasari VIII, p. 30; IX, p. 93.

* Wien, Albertina. Flüchtige Skizze der Jungfrau mit einem Diadem auf dem Haupte in Profil nach links. Auf der linken Seite des Blattes Gesicht und Schultern eines vorübergebeugten Heiligen, auf der rechten das Profil eines Mannes, der von der Jungfrau wegblickt. Darüber ein bärtiger Heiliger mit einem Buch in der rechten Hand, in Dreiviertelansicht nach rechts.

† Florenz, Uffizj no. 524, Skizze in rother Kreide. Ogleich Passavant an der Echtheit dieser Zeichnung zweifelt, die auf den ersten Blick an Andrea del Sarto denken lässt, wird man doch bei näherer Untersuchung erkennen, dass sie von Raphael in einer heitern Stimmung entworfen ist. Die Jungfrau sitzt hier auf einem Armstuhl, das Gesicht ganz von vorn gesehen, und richtet ihren Blick auf Tobias. Die Augen, doch nicht das Gesicht des Engels, sind zur Madonna erhoben. Tobias trägt den Fisch noch nicht. Der h. Hieronymus mit kurzgeschnittenem Bart sieht auf sein Buch.

Eine Zeichnung der Composition, wie sie in dem Gemälde erscheint, aber umgekehrt, befindet sich im Britischen Museum, früher in der Sammlung Payne Knight. Sie ist schwach und sieht aus wie die Arbeit eines Kupferstechers. Vielleicht ist dies die Zeichnung in der Sammlung des Königs von Holland, welche sich in der Sammlung Lawrence befand und von Passavant (II, p. 127) als unecht erwähnt wird.

Eine Skizze zu dem Kopfe des Tobias in schwarzer Kreide von zweifelhafter Echtheit bewahrt das Kupferstichcabinet des Berliner Museums. Passavant (II, p. 448) hält sie für echt.

‚Madonna de' Candelabri' genannt wird. Als die Gallerie des letzten Fürsten von Lucca i. J. 1841 verkauft wurde, erwarb das Bild Herr Munro, welcher den Namen des Giulio Romano in den Raphaels verwandelte. Er war dazu einigermassen berechtigt durch die Schönheit einer Composition, in welcher jeder Zug den Genius des Meisters von Urbino bezeugt. Die ‚Madonna de' Candelabri' ist ein Rundbild, in welchem die Jungfrau bis zum Knie erscheint, das Haupt in Dreiviertelansicht nach rechts, niederschauend auf einen unsichtbaren Anbeter, während ihre linke Hand das Kind hält, das auf einem Kissen vor ihr sitzt. Es legt die rechte Hand an ihre Schulter und birgt die andere in den Falten ihres blau-grauen Mantels, der über ihre Brust geschlagen ist; die nackten Füsse hat es gekreuzt und wendet seine heiter lachenden Blicke dem Beschauer zu. Man erkennt leicht, dass hier florentiner Erinnerungen in ein Gemälde der römischen Zeit verschmolzen sind. Die Haltung des Kindes weist auf die ‚Madonna della Sedia' hin, und die Bildung des Gesichts und des Armes der Jungfrau sind nur in umgekehrter Richtung die der ‚Madonna del Pesce'; nur die Farbe des gestreiften Schleiers ist eine andere. Aber die feierliche Grösse des Linienzuges in der ‚Madonna del Pesce' ist gehoben durch die meisterhafte Pinselführung ihres Schöpfers, während die edle Anlage der ‚Madonna de' Candelabri' abgeschwächt ist durch die Schüler, deren geringere Arbeit theilweise unter den Strichen des Restaurators verloren gegangen ist. Es ist schwer zu sagen, welche Wirkung die Köpfe der beiden Engel, die mit Lampen in den Händen symmetrisch neben die Madonna gestellt sind, in ihrer ursprünglichen Erscheinung gehabt haben. Raphaels Pinsel können wir nur an der Stirn und den Augen der Jungfrau erkennen; den Giulio Romanos unterscheiden wir noch an der Hand Marias wie an dem Umriss und der Modellirung des Kindes.*

* London, Sammlung Munro-Novar, Holz, Durchmesser 2'. Das Bild ging durch die Sammlungen Borghese und Lucian Bonaparte, bevor es nach Lucca kam. Auf der Auction in London am 1. Juni 1878 wurde es für £ 19500 gekauft. Zu Ende December 1882 war es im Art Institute zu New York für 200000 Dollars zum Verkauf gestellt. Die Figuren haben alle gelitten; am meisten beschädigt sind der linke Fuss des Christkindes und

Die ‚Madonna della Sedia' im Palazzo Pitti zu Florenz ist offenbar gleichzeitig mit den Fresken der Camera dell' Eliodoro, denen sie gleicht in ihrer Vereinigung von raphaelischen Formen mit einem Colorit von fast venezianischem Reichthum. Sie zeigt die ganze Breite der Bildung, durch welche sich die ‚Madonna del Pesce' auszeichnet, bei einer grösseren Sanftheit und Milde der Behandlung. Bescheiden in ihrem Gegenstande, nichts weiter darstellend, als die Jungfrau, die auf einem Stuhle sitzt und das Christuskind an ihren Busen drückt, und den jugendlichen Johannes betend an ihrer Seite, wirkt sie ebenso sicher auf ein einfaches oder ein ästhetisches wie auf ein skeptisches oder ein frommes Gemüth. Der Raum ist geschickt benutzt; die Farben sind so schön zusammengestimmt und die Formen so wunderbar von Raphaels eigener Hand modelliert, der Ausdruck der Gesichter ist so rein, ihr Blick so voll von göttlicher Inspiration, dass die Kritik ganz selbstverständlich schweigt; und doch lässt sich nachweisen, dass wie alle menschlichen Dinge auch die ‚Madonna della Sedia' wenigstens einen Fehler hat. Da die Kunst des Malers darin besteht, die Figuren so anzuordnen, dass sie den Raum, der ihm zu Gebote steht, anmuthig ausfüllen, so geschieht es zuweilen, dass er seinen Zweck nur durch ein Opfer erreicht, welches die Natur der Kunst bringt. In diesem Lichte gesehen ist die ‚Madonna della Sedia' nicht vollkommen. Wenn wir uns die Bewegungen klar machen, so finden wir, dass die Jungfrau nach rechts gekehrt ist, das rechte Bein senkend und das andere erhoben. Das Kind sitzt im Profil nach

die Gesichter und Hände der Engel, welche ihre ursprüngliche Gestalt jetzt ganz verloren haben. Der Hintergrund ist sehr dunkel. Die Tafel hat sich in der Mitte von oben nach unten geworfen. Die Geschichte des Bildes vor seinem Auftreten in der Sammlung Borghese zu Rom ist unbekannt. Zwei Zeichnungen, welche an die Madonna de' Candelabri erinnern, sind jetzt in den Museen zu London und Lille (no. 693). S. Bd. I.

Eine alte Copie mit der Jungfrau in einem braunen Schleier war i. J. 1878 im Kensington-Museum ausgestellt, aus dem Besitz des Herrn Robinson.

Eine andere schwächere Copie, dem Innocenzo da Imola zugeschrieben, sah man ebenda. Sie gehörte Herrn Forbes. Ob eine von diesen Arbeiten identisch ist mit der, welche einst Herr Agar in London besass, konnten wir nicht festsellen. Vgl. Passavant, Raphael II, p. 243, Pungileoni, Timoteo Viti p. 73 und Nibby, Rom.

links auf dem ersteren und der kleine Johannes legt seine gefalteten Hände auf das Knie des letzteren. Die Natur würde sich empören gegen die Unbequemlichkeit einer Stellung, welche ein ganzes Glied aus seiner Lage bringt und fast von der Gestalt trennt, zu der es gehört. Aber Niemand sucht, Wenige finden den Fehler, welcher von wundervollen Eigenschaften verdeckt ist. Die Hände der Jungfrau sind auf einander gelegt, wie sie mit sanftem aber kräftigem Griff die derbe Gestalt des kleinen Erlösers umfasst. Er kratzt die Ferse des rechten Fusses mit der grossen Zehe des linken, lehnt seinen Ellbogen auf den Arm der Mutter und steckt sein Händchen in den bunten Shawl, der ihr Schultern und Busen bedeckt. Ihr Haupt schmückt goldbraunes Haar in einem gestreiften Tuch. Sie neigt es anmuthig gegen die Stirn des Kindes, sodass die beiden Gesichter in entgegengesetzter Richtung in Dreiviertelansicht erscheinen. Die Augen Beider sind auf Etwas vor dem Gemälde gerichtet, doch nicht auf denselben Gegenstand. Der Blick der Mutter ist unergründlich in seiner träumerischen Tiefe, der des Kindes inspirirt; er scheint instinctiv zu wissen, dass Johannes mit dem Rohrkreuz in den Händen ihn anblickt. Bei dem ersten Entwurf, den Raphael auf demselben Blatte mit der ‚Madonna Alba' zu Lille flüchtig skizzirte, ist die Composition in ein Viereck gebracht, indem die Wange des Kindes in gleicher Höhe mit der Marias erscheint und sein Arm fast ihren Hals umschlingt. Die Veränderungen, die bei der Uebertragung auf eine runde Tafel nöthig waren, führten zu der neuen Anordnung, welche Raphael so geschickt durchgeführt hat. Blicken wir zurück auf das Rundbild Michelangelos in den Uffizien, um es mit diesem Werke Raphaels zu vergleichen, so finden wir etwas Gezwungenes und Conventionelles in Beiden. Aber wie mächtig ist das eine, in welchem wir die ungestüme Kraft der Schöpfung bewundern, und wie anmuthig dagegen das zweite, das den Zwang unter dem unvergleichlichen Zauber der Form, des Ausdruckes und des Tones verbirgt! Es giebt wenig Gemälde von Raphael, die uns nicht durch die Harmonie ihrer Farben erfreuen; die ‚Madonna della Sedia' aber zeigt ihn uns als einen Coloristen, welcher in dem Glanz des Fleisches und der crystallenen Reinheit und Helligkeit

seiner Farben den Venezianern verwandt ist. Bewunderungswürdig ist seine Kunst in der Modellierung des Fleisches, dessen Umrisse von vollendeter Richtigkeit sind, die Anmuth, womit er mächtige Körperbildungen erfüllt, und die Reinheit seiner idealen Gesichtszüge. — Wir müssen annehmen, dass er dies Gemälde entweder für Leo X. oder für einen der Medici nach der Vollendung des ‚Heliodorus' und der ‚Messe von Bolsena' gemalt hat. Es war spätestens i. J. 1589 in der Tribuna der Uffizien zu Florenz ausgestellt.*

Einer von Raphaels Schülern gab einen Beweis von seinem Scharfsinn durch die berühmte Paraphrase, wenn wir so sagen dürfen, welche unter dem Namen der ‚Madonna della Tenda' in München bekannt ist und in dem Profil der Jungfrau wie in dem verkürzten Gesicht des Kindes die Hand eines Nachahmers verräth, der nach des Meisters Vorlage arbeitet. Es war für einen solchen Nachahmer schwer nicht einige Schönheiten des Originals zu bewahren, und die vollen Formen des Münchener Bildes finden sich bis zu einem gewissen Grade in dem florentiner Urbild wieder;

* Pitti no. 79, Holz, Durchmesser 0,715m; verzeichnet im florentiner Inventar von 1589 (s. Gotti, Gallerie di Firenze p. 81 u. 327). Die Jungfrau sitzt auf einem Sessel, dessen aufrecht stehender Arm zierlich gedrechselt ist, das Band, welches die Arme verbindet, ist gestickt und befranst. Der Kopfputz der Jungfrau ist gelb und gestreift, der Shawl braun, mit grünen, rothen und gelben Streifen; das Kleid des Christkindes gelb, mit Orange schattirt; der Mantel der Jungfrau blau; der Hintergrund braun. Das ganze Bild hat durch Reinigung und Restauration gelitten; die wichtigsten Retouchen finden sich an der Wange und im Schatten des Halses der Jungfrau, an der Wange, dem Haar und Arm des Kindes, dem Gesicht, den Händen und dem grauen Fellkittel des kleinen Johannes. Passavant erwähnt eine mündliche Ueberlieferung, nach welcher der Carton sich einst im Besitz der Familie Inghirami zu Volterra befand und i. J. 1818 in die Hände eines Grafen Looz kam. Ebenso weiss er aus mündlicher Mittheilung, dass ein Carton der Composition in viereckiger Form mit lebensgrossen Figuren in schwarzer Kreide einst in der Sammlung Sierakowski zu Warschau war. (Passavant, Raphael II, p. 240).

Die Skizze, welche wir im Text erwähnt haben, findet sich auf einem Blatte mit Zeichnungen zur ‚Madonna d' Alba' in Lille no. 739.

Es ist unmöglich die Copien der ‚Madonna della Sedia' aufzuzählen; sie sind alle ohne Bedeutung.

aber die Körperbildung ist gewöhnlich, und wir können die ‚Madonna della Tenda' keinem römischen Schüler des Meisters zuschreiben. Es scheint uns wahrscheinlicher, dass Domenico Alfani, der sich ein halbes Jahrhundert als Localmaler in Perugia aufhielt, in den Besitz einer raphaelischen Zeichnung gelangt war, nach welcher er dies Gemälde ausführte. Alfani stand, wie wir gesehen haben, lange in Verbindung mit Raphael. Er malte i. J. 1518 ein Altarbild im Collegio Gregoriano zu Perugia, in welchem wir Erinnerungen an die Madonna Rogers finden. Ein Fresco in der Kirche San Francesco zu Bettona weist im Profil der Jungfrau und in der Bewegung ihres Armes auf die ‚Madonna della Tenda'. Allein, bevor Alfani den Carton erhielt, muss er durch die Hände verschiedener Künstler gegangen sein, von denen der geschickteste Perino del Vaga gewesen sein mag, oder einer seiner Schüler, der die Wiederholung der ‚Madonna della Tenda' schuf, die sich jetzt zu Turin befindet. Die florentiner Anklänge in der ‚Madonna' zu München weisen auf eine nicht ganz locale Kunst hin, und das Bild wird daher wohl nach Rossis Besuch in Perugia i. J. 1527 von Alfani ausgeführt sein.*

* München, Pinakothek no. 1050, Kniestück, Holz, hoch 0,68 m, breit 0,55 m. Die Jungfrau sitzt im Profil nach rechts mit dem Kind in den Armen. Ihr Kopf ist niedergebeugt, aber der Blick auf den kleinen Johannes an ihrem Knie gerichtet, dessen Gesicht sich gegen einen bewölkten Himmel abhebt, der zum Theil von einem grünen Vorhang verdeckt ist. Die Jungfrau trägt einen Schleier über der Stirn und darüber ein rothgelbes Tuch mit Gold gesäumt. Ihr Kleid ist roth, der Mantel blau. Die linke Hand ruht auf der Schulter des Täufers. Das Christkind strebt mit beiden Beinen sich zu erheben und legt den Kopf zurück, um sich nach Johannes umzusehen. Das Bild ist entstellt durch Retouchen an Hals und Profil der Jungfrau, den starken Schatten des Gesichts, des Rückens und der Beine und Füsse des Christkindes. Doch an den Stellen, welche am wenigsten beschädigt sind, zeigt die Fleischfarbe eine glatte und glasige Transparenz und einen Mangel an Modulation, welcher den Eindruck von Porcellan macht, und im Allgemeinen ist der Ton glänzend röthlich. Waagens Meinung (Zahns Jahrbücher I, p. 35), dass das Bild von Perino del Vaga gemalt sei, würde man mit grösserem Recht von der Wiederholung im Turiner Museum gelten lassen, von welcher wir sogleich sprechen werden. Das Bild scheint einst im Escorial gewesen zu sein (s. Don Antonio Conca, Descr. Odep. della Spagna, bei Passavant, Raphael II, p. 242). Nach Buchanan kam es nach Frankreich, wo es von Sir Thomas Baring

Es ist bekannt, wie freigebig Raphael mit seinen Zeichnungen und Cartons war. Der Carton zur ‚Madonna della Sedia' soll ein Erbstück in der Familie Inghirami gewesen sein, und dies führt uns zu der Vermuthung, dass er von Raphael dem Prälaten geschenkt war, dessen Porträt er um diese Zeit malte. Tommaso Inghirami hatte sich den Beinamen Phaedra durch seine geschickte Improvisation lateinischer Verse erworben, allein seine Stellung verdankte er seinen wirklichen Verdiensten. Julius II. machte ihn zum Bischof von Ragusa und Bibliothekar der Vaticana. Er war der Lieblingsprediger der sistinischen Capelle und fungirte als Secretär bei dem Conclave von 1513 und dem lateranischen Concil. In der Tracht dieser Aemter wurde er von Raphael gemalt auf einem herrlichen Gemälde, welches sich jetzt im Pitti befindet. Eine aufmerksame Vergleichung dieses Bildnisses mit der ‚Madonna della Sedia', welche daneben hängt, zeigt uns in der Ausführung der beiden Bilder dieselbe Breite der Modellirung, dieselbe Feinheit der Uebergänge und ungewöhnlich durchgearbeitete

für £ 4000 erworben wurde. Aus dessen Sammlung wurde es i. J. 1814 für £ 5000 an den Kronprinzen Ludwig von Bayern verkauft.

Turin, Museum no. 373, Holz, hoch 0,79 m, breit 0,56 m. Dies Gemälde gehörte i. J. 1830 der Familie der Grafen Maffei di Broglio, da es durch Erbschaft an die Tochter der Gräfin Piossasco Porporati gekommen war, welche einen Broglio heirathete. Ursprünglich hatte es dem Cardinal delle Lanze gehört, welcher es der Gräfin Piossasco gab. Ein Maler Boucheron kaufte es i. J. 1834 von den Broglios und gab es für 75000 Frcs. an Carl Albert, damals Prinzen von Carignan. Es scheint nach demselben Carton wie das Münchener Bild gearbeitet, aber die Ausführung zeigt mehr den Stil eines Florentiners und zwar die Manier des Perino del Vaga oder eines seiner Nachahmer, obwohl die Beschädigungen, welche das Bild erlitten hat, ein Urtheil über dasselbe erschweren.

Eine andere Wiederholung, welche Raphael zugeschrieben wird, befindet sich jetzt in Rom und soll identisch sein mit dem Bilde, das sich ehemals im Besitz des Herrn Giogello in Piacenza befand. Sie ist aber von geringerem Werth.

Eine andere wiederum gehört dem Cavaliere Brunone Davisio in Rom und ist von der römischen Akademie di San Luca als Original bezeugt (s. Certificati di Originalità della Madonna della Tenda, Roma 1874 Tipografia Botta); sie ist aber nicht so gut wie die Bilder in München und Turin. — Ueber andere Copien vgl. Passavant II, p. 243. Seine Behauptung, dass eine Zeichnung zu Chatsworth den ersten Entwurf zur ‚Madonna della Tenda' enthalte, ist offenbar ein lapsus calami.

Oberfläche. Phaedra war von Natur fett und durch sitzende Lebensart aufgedunsen. Sein Gesicht ist rund, seine beringten Finger sind dick und geschwollen. Sein rechtes Auge aber ist durch einen schielenden Blick entstellt, indem die Pupille nach oben gedrängt ist; Raphael hat dieses Schielen mit merkwürdigem Realismus wiedergegeben und dabei die breiten Massen der Wangen und die Grübchen in den Fingern mit gleicher Zartheit und Genauigkeit ausgearbeitet. Durch die Umgebung des Prälaten ist die Beschäftigung des Secretärs und Predigtschreibers ausdrücklich angezeigt. Wir sehen ihn an seinem Tisch, vor sich ein offenes Buch, eine Lage weissen Papiers und ein Tintenfass. Sein Haupt ist beinahe bis zu den Augenbrauen mit einer rothen Mütze bedeckt; er ist bekleidet mit einem rothen Gewande, das von einer gelben Leibbinde zusammengehalten wird und am Hals mit dem Saum eines weissen Kragens geziert ist. Die linke Hand liegt auf dem Papier, die rechte hält die Feder. Er sieht nach oben, als wenn er über die Worte nachdenkt, die er eben niederschreiben will. Ein grüner Vorhang hinter ihm, ein mit einem grün und gelb gemusterten Teppich bedeckter Tisch zeigen die Studirstube an. Das Porträt ist mit einer merkwürdigen Wahrheit und Zartheit ausgeführt, und trotz der Verwüstung der Restauration bewundern wir noch die breite und kunstvolle Behandlung des schwammigen Fleisches, das feuchte Weiss der Augen und den Ausdruck. Die Durchführung der Einzelheiten ist so eingehend wie bei Holbein, die Zeichnung so gewissenhaft wie bei van Eyck und die Rundung vollkommen in ihrer Genauigkeit. In den hellen Lichtern und den sanften Uebergängen von glänzend oliven grünen Schatten zu opalen Lichtern und Halbtönen sehen wir das Werk eines Meisters.

Leo X. verlangte und erhielt offenbar dieses schöne Gemälde von Inghirami selbst. Es kam zu unbekannter Zeit in die Gallerie zu Florenz. Bevor es aber Inghirami weggab, verschaffte er sich eine Copie, welche sich noch in dem Hause der Familie zu Volterra befindet, wo sie begreiflicher Weise für eine Wiederholung von der Hand des Meisters gilt.*

* Pitti no. 171, halbe Figur auf Holz, hoch 0,91 m, breit 0,61 m. Dies

Wir finden selten eine solche Gelegenheit die Arbeiten Raphaels in zwei verschiedenen Werken zu vergleichen wie in der ‚Madonna della Sedia' und dem Porträt Inghiramis. In dem ersten ist die Natur zu Rathe gezogen für eine der idealsten Schöpfungen, welche jemals von einem Maler vollendet sind; im zweiten ist die Natur selbst zur Darstellung gebracht mit der Treue eines Niederländers und zugleich mit der höheren Auffassung, welche wir bei den meisten Niederländern so ganz vermissen.

Bild ist durch Abwaschen, Ausbessern und Uebermalen geschädigt. Der grüne Vorhang ist mit undurchsichtiger Farbe bedeckt, welche auch den Umriss der Wange nicht verschont hat. Das rothe Kleid und die Hände tragen Spuren von Nachbesserung. Eine allgemeine Reinigung war diesen Operationen vorhergegangen, die bis zu einem gewissen Grade nöthig waren in Folge eines verticalen Risses, welcher über das Gesicht rechts von der Nase und über die Gestalt zur linken Hand hinunterläuft.

Volterra, Casa Inghirami. Diese Wiederholung ist besser erhalten und farbiger als das Original im Pitti. Das Colorit ist warm und blühend und die Zeichnung sieht fester und entschiedener aus; aber eine genaue Untersuchung lässt die Hand eines Copisten aus Raphaels Zeit erkennen.

FÜNFTES CAPITEL.

Wir haben gesehen, wie nach dem Tode Julius des Zweiten die Wahl Leos des Zehnten erfolgte. Bei dem Uebergange von der einen Regierung zur andern bemerkten wir, wie Raphael die Fresken, welche zu Ehren eines Rovere entworfen waren, in Gemälde verwandelte, die den Ruhm der Medici verherrlichten. Wir erwähnten das geschickte Vorgehen Agostino Chigis und die kluge Zustimmung Leos zu Massregeln, welche Anlass wurden zu den Malereien in der Farnesina und in Santa Maria della Pace. Wir haben Raphael beobachtet, wie er abwechselnd für Gönner in verschiedenen Stellungen arbeitete und seine Musse dazu verwandte Briefe zu schreiben und seinem Vergnügen nachzugehen. Die Briefe an Ciarla und Castiglione berichten uns von einigen Ereignissen seines Lebens, von seinen Hoffnungen und Befürchtungen und seinen Aussichten auf Beförderung. Seine Beziehungen zu Leo X., der Einfluss der Persönlichkeit, des Hofes und der Umgebung des Papstes verdient eine nähere Betrachtung. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Thronbesteigung eines neuen Papstes ganz von selbst den Hoffnungen Raphaels ein weites Feld eröffnete, da eine Aenderung in den Beziehungen des Hofes zu den literarischen wie zu den künstlerischen Kreisen eintrat. Auf einen Papst, welcher bei grosser Energie doch allen Luxus verachtete und an strenge Sparsamkeit gewöhnt war, folgte ein Mann, der einen weiten politischen Blick mit Ueppigkeit und Verschwendung vereinigte. Leo war der fürstliche Vertreter eines grossen florentiner Hauses, zu dessen Ueberlieferungen es gehörte die Pflege der Wissenschaften und Künste in Ehren zu halten. Während ihn eine Schaar von Freunden und Verwandten nach Rom begleitete, deren

Anschauungen ganz und gar nach seinen eigenen gebildet waren, und alle Fürsten Europas ihm als dem Schiedsrichter über Krieg und Frieden den Hof machten, machte er allen denen unzählige Versprechungen, welche das Vorrecht hatten, ihm nahe zu treten. Von allen Parteien, welche im Vatican nach der Macht strebten, schien keine Aussicht zu haben ihre Nebenbuhler auszustechen. Francesco Maria von Urbino, der einen hervorragenden Antheil an der Erwählung Leos gehabt hatte, wurde kluger Weise in seiner früheren Würde bestätigt. Alfonso von Ferrara war möglichst auffällig mit der Kirche ausgesöhnt. Soderini, den Cardinal von Volterra, suchte man für einige Zeit vergessen zu lassen, dass seiner Familie die Macht in Florenz geraubt war. Raphael Riario, der einzige Cardinal, dessen Verhalten in der Vergangenheit den Medici verdächtig gewesen sein konnte, wurde mit ungewöhnlicher Achtung behandelt. Die Politik des Papstes hatte einen seltenen Erfolg, da die Heere Frankreichs, welche bisher Italien bedroht hatten, nach einem glänzenden Siege aus der Halbinsel vertrieben waren. Raphael hatte das Glück sich die Gunst des Papstes und seines Anhangs zu gewinnen, dergestalt dass alle Nebenbuhler ausgeschlossen waren und ihm die Freundschaft der Gönner bewahrt blieb, welche nur mittelbar mit dem Hofe zusammenhingen. Gleich zu Anfang der Regierung Leos war Luca Signorelli, ein sehr gefährlicher Mitbewerber, am päpstlichen Hofe erschienen. Er hatte die schönen Gemälde in den Räumen des Vaticans und der Cappella Sistina gemalt. Den Papst erinnerte er an die Gunst, die ihm von dessen Vorfahren zu Florenz erwiesen war, und die Gefahren, die er wegen seiner treuen Anhänglichkeit an das Haus Medici bestanden hatte. Leo aber hatte taube Ohren für die Klagen des Meisters von Cortona, welcher in der Verfolgung seiner Pläne das Geld vergeblich ausgab, das er von Michelangelo geliehen hatte.* Das Aeusserste, was er erreichen konnte, war, dass Marcantonio eine Zeichnung von ihm annahm, welche dem herrlichen

* Michelangelo an den Hauptmann von Cortona bei Heath Wilson, Michelangelo p. 197 und Seb. Ciampi's Sammlung von Buonarrotti's Briefen p. 3.

Stich des ‚Hercules und Antäus' zu Grunde gelegt wurde.* Leo war Raphael sehr zugethan. Er hatte ihn im Vatican arbeiten sehen und war geneigt ihm wieder und wieder Modell zu sitzen. Giuliano de' Medici hegte gleiches Wohlwollen gegen den Künstler, den er während seiner Verbannung zu Urbino schätzen gelernt hatte, und er machte Raphael zu einem Mitgliede seines Haushaltes in Rom.† Giulio und Lorenzo de' Medici waren ebenso wie Giuliano darauf bedacht durch einen so kunstreichen Pinsel verewigt zu werden. Unter den Räthen des Papstes war vor Allem Bibiena Raphaels Freund und Bramantes Gönner. Auch er war in Urbino gewesen und übte einen entscheidenden Einfluss im Rathe des Papstes.‡ Pietro Bembo war zuerst kein sehr warmer Freund, da er in seiner Neigung zwischen Raphael und Tizian schwankte, lernte aber bald den Ersteren vorziehen, da der Andere sich weigerte Venedig zu verlassen. Aber weder die Gönnerschaft des Papstes noch die der Prälaten hätten die Lage des verwöhnten Glückskindes wesentlich verbessert, wenn nicht andere Umstände dazu beigetragen hätten sein Aufsteigen zu begünstigen. Michelangelo war als Nebenbuhler thatsächlich aus dem Wege geräumt durch seine Verpflichtungen das Denkmal Julius des Zweiten zu vollenden. Bramante, der als Architekt vielleicht die glänzendste Stellung einnahm, die ein Mann in diesem Berufe jemals gehabt hat, zeigte Symptome abnehmender Gesundheit und ermuthigte Raphael zu der Hoffnung an seine Stelle zu treten. Wir können nicht leugnen, dass Raphael die günstige Gelegenheit geschickt und klug zu benutzen wusste.

Gegen Ende des Jahres 1513 waren Bramantes Hände gelähmt.§ Er erlangte die Anstellung von zwei Gehülfen: es waren Giuliano da San Gallo, einst sein Rival, jetzt sein Freund, und Fra Giocondo, dessen Ruf als Baumeister und Mathe-

* Eine Kreidezeichnung auf grauem Papier, hoch 10″, breit $5^{11}/_{12}$″, in Windsor, welche Passavant (II, p. 491) irrthümlicher Weise dem Raphael zuschreibt.

† S. das Zeugniss aus dem florentiner Archiv (1515) bei Müntz, Raphael p. 429.

‡ Man sehe Bibienas Anspielung auf Bramantes ausserordentliche Schüchternheit in der Calandra.

§ Vasari X, p. 2.

matiker durch ganz Nord-Italien und Frankreich verbreitet war.* Man hielt es für rathsam Leute auszusuchen, welche tüchtig genug waren, um Bramantes Pläne weiter zu führen, solange ihr Urheber noch lebte, aber nicht zu jung um Raphaels Anstellung hinderlich zu sein.† Giuliano da San Gallo, welcher damals an einer unheilbaren Krankheit litt, war 71 Jahre alt, Fra Giocondo eine „ehrwürdige Ruine von 81 Jahren", als sie gemeinsam ihre Aemter an der Peterskirche übernahmen.

Beide Künstler hatten reichlich damit zu thun Schutzmittel gegen die Gefahren zu erfinden, welche den Bau bedrohten, und fanden anfangs wenig Musse die Pläne zu verändern, die Julius II. bestätigt hatte. Am 11. März 1514 starb Bramante, nachdem er Raphael als seinen Nachfolger empfohlen hatte. Er wurde zu Grabe getragen in der Krypta der Peterskirche „von allen Bildhauern, Malern und Architekten Roms" und wir können uns vorstellen, wie Raphael an der Spitze des Trauerzuges einherschritt.‡

Der Papst hatte entschieden, dass die Vaticanischen Säle vollendet würden, und Raphael begann die Camera dell' Incendio im Juni 1514. Allein nach der Empfehlung Bramantes konnte der Papst nicht an der Fähigkeit seines Günstlings zweifeln die Arbeiten an der Peterskirche zu leiten, und es wurde ein Breve erlassen, in welchem er als ein Maler gepriesen wurde, der keinem in seiner Kunst nachstehe, aber auch befähigt sei den Tempel des Apostelfürsten weiter zu bauen. Ein Modell und Kostenanschläge wurden von Raphael hergestellt und vom Papste angenommen; und ein jährlicher Gehalt von 300 Ducaten wurde für dieses Amt ausgesetzt.§

---

* 1. Januar 1514 bis 1. Juli 1515: Bezahlungen an Giuliano da San Gallo als Architekten der Peterskirche bei Fea, Notizie p. 12.

1. Januar 1514 bis 27. März 1515: Bezahlungen an Fra Giocondo bei Fea p. 12. 13 (das zweite dieser Daten ist bei Fea verdruckt).

† Scaliger (bei Marchese, Memorie, Genova 1869 II, p. 240) sagt, dass Fra Giocondo „solus Bramantis architecti defuncti reliquias typorum atque consiliorum intellexit".

‡ S. Bald. Turini, Brief an Lorenzo de' Medici vom 12. März 1514 in Gayes Carteggio II, p. 135, Bembos Breve und Vasari VII, p. 139.

§ Das Breve vom 1. August 1514

Die Modelle und Anschläge Raphaels sind nicht erhalten, aber die meisten Pläne von Giuliano da San Gallo, Bramante und seinen Nachfolgern befinden sich noch in der Sammlung der Uffizien zu Florenz, während eine flüchtige und ungenaue Copie von Raphaels Entwurf in den Werken des Sebastian Serlio überliefert ist.* Um die verwickelte Geschichte des Baues von St. Peter zu verstehen ist es nothwendig auf die Zeit zurückzugehen, da Nicolaus V. zuerst beschloss die Basilica zu vergrössern. Der Architekt, den er benutzte, war Rossellino, welcher ohne die Wände des älteren Gebäudes anzurühren damit begann den Grund zu einem neuen Chor zu legen, der auf eine beträchtliche Entfernung hinausgeschoben wurde und sich zu einer Höhe von 6 Fuss über den Boden erhob.† Eine Erinnerung an dies gewaltige Unternehmen ist uns, wie wir angenommen haben, aufbewahrt in dem Hintergrund von Raphaels ‚Disputa', welcher die grossartigen Linien von Rossellinos Plan zeigt, der die niedrige Apsis unberührt liess, in welcher der Altar des h. Petrus sich befand. Die alte Basilica, in Gestalt eines lateinischen Kreuzes ausgeführt, bedeckte einen weit geringeren Raum als der neue Bau. Sie war ehrwürdig durch ihr Alter und die Denkmäler, welche sie umschloss, aber verfallen und schwer wieder herzustellen.‡ Rossellino verlängerte das obere verticale Glied des lateinischen Kreuzes und sorgte für eine entsprechende Erweiterung des Kreuzschiffes. Seine Thätigkeit nahm ein Ende mit dem Tode Nicolaus des Fünften, und 50 Jahre vergingen, bis man wieder über neue Pläne berieth.

Bramantes erster Gedanke war geradezu gigantisch im Vergleich zu dem Entwurf Rossellinos. Er schlug vor die Länge des Querschiffes zu verdoppeln, legte den Chor noch um eine ansehn-

findet sich in Petri Bembi Epistolarum lib. IX, Lugd. Batav. 1538 (bei Passavant, Raphael I, p. 196 u. 505). Die Anstellung war in Wirklichkeit schon vor dem 1. August erfolgt, denn die Bezahlung beginnt am 1. April 1514 (s. Fea, Notizie p. 9).

* Tutte l'opere d'Architettura di S. Serlio 1545, Cart. XXXVII.

† S. Condivi p. 27.

‡ Alberti sagt in seiner Architettura (Venet. 1546 p. 17): „die Basilica von St. Peter ist dem Nordwind ausgesetzt und schlecht gebaut; und da die Wände 6 Fuss aus dem Lothe gewichen sind, muss man fürchten, dass der geringste Unfall ihren Einsturz herbeiführt".

liche Strecke über den Rossellinos hinaus und gab dem ganzen Gebäude die Gestalt eines griechischen Kreuzes, welches beinahe 80000 Quadratfuss bedeckte. Die colossalen Ausdehnungen gab er jedoch bald wieder auf und brachte seine Verhältnisse auf ein bescheideneres Mass.

Allein bei der Fundamentirung der neuen Bauten auf den Trümmern des alten und den noch mächtigeren Anfängen Rossellinos hatte er offenbar mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, um so mehr als die Krypta der Basilica nicht aufgeopfert werden durfte. Auf wenige Fuss Entfernung fand er neuen Boden oder Bruchstücke von Fundamenten der verschiedenen Zeitalter von den ehrwürdigen Ueberresten des neronischen Circus bis zu denen der ursprünglichen Kirche und den Neubauten Nicolaus des Fünften. Die Hindernisse, welche er bei der Herstellung einer sicheren Grundlage für die vier grossen Pfeiler der Kuppel überwinden musste, waren nicht vermindert durch die Nothwendigkeit die Apsis und das Allerheiligste mit dem Altar des Apostels unversehrt zu erhalten. Zwei dieser Pfeiler wurden an den Ecken des Querschiffes und der Nebenschiffe errichtet, zwei andere ausserhalb der Apsis der alten Basilica. Die Nische und der Altar St. Peters blieben wie eine Art Schirm vor dem neuen Chore stehen. Es war vielleicht unvermeidlich, dass die unter solchen Umständen gelegten Fundamente sich zu schwach erwiesen. Den Beweis ihrer Unsicherheit erhielt man kaum eher als das Viereck für die Kuppel eingewölbt wurde, und dies geschah zu der Zeit, da Bramantes Kraft abnahm und Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo herangezogen wurden. Vasari sagt, dass Antonio Picconi da San Gallo die Pfeiler vergrösserte und ihnen die Kraft gab das Gewicht der Tribuna zu tragen, welche Risse hatte und schon zu Bramantes Zeit einzustürzen drohte. Er füllte den Boden über den Fundamenten mit festem Material.* Serlio beschreibt die Schwäche der Pfeiler, die Leichtigkeit der Ecklasten und die Lockerheit des Grundes. Aus diesen Thatsachen geht hervor, dass Massregeln nöthig wurden den Fehlern von Bramantes Plan abzuhelfen.

* Vasari X, p. 18.

Die Zeit, in welcher diese Verbesserungen gemacht sind, ist nicht angegeben.

Paris de Grassis erwähnt in seinem Tagebuch wiederholt die Unannehmlichkeiten, welche die theilweise Niederreissung der Basilica zur Folge hatte. Im Jahre 1508 war sie nicht bewohnbar.* Am Ostersonntage und am Himmelfahrtstage 1510 wurden die Lichter auf dem Altar des h. Petrus vom Winde umgeworfen.† Bei der Heiligen-Geist-Messe am Tage des Conclave fand man es unthunlich die Geistlichkeit in das Querschiff zu setzen, ‚wegen des beklagenswerthen' abscheulichen und verfallenen Zustandes der Kirche'.‡ Am 2. und 3. Mai desselben Jahres ergoss sich der Regen in Strömen in die Apsis, und Leos Auskunftsmittel, den Altar St. Peters durch einen provisorischen Bau zu schützen, konnte den Wind nicht verhindern bei der Pfingst-Messe die Wachskerzen auszublasen. Noch am 31. October 1519 wurde die Messe in der Sistina gesungen, weil der Porticus von St. Peter in Trümmern lag.§

Bramantes Gehülfen und unmittelbare Nachfolger hatten diesen Beschwerden abzuhelfen. Sie verbesserten einige Fehler der Fundamentirung; ihre Hauptsorge aber war, die Ausdehnung und die Kosten des Baues zu verringern.** Eine wesentliche Neuerung war die Aenderung, welche Raphael mit der Gestalt des Gebäudes vornahm, indem er an Stelle des von Bramante so glücklich gefundenen griechischen Kreuzes ein lateinisches setzte. Nach Bembos Breve können wir annehmen, dass der Papst diesen Wechsel billigte. Die Art aber, wie Raphael seinen Plan ausführte, wurde von den Zeitgenossen streng kritisirt und von Michelangelo verurtheilt. Antonio Picconi da San Gallo wagte

* Paris de Grassis, Diarium II, 190. 218. 220.

† Ebenda III, 36. 94.

‡ Ebenda III, 1. 2.

§ Ebenda III, 101. 842. Johann Fischard, ein Rechtsgelehrter aus Frankfurt, besuchte St. Peter i. J. 1536 und beschreibt das Gebäude als nur zur Hälfte unter Dach. ‚Leo X. altare summum cooperuit mediocri sumptu. aedificium est rotundum et circum quoque sessiones sunt pro S. Pontifice et Cardinalibus'. Frankfurter Archiv für Literatur u. Geschichte III 1815 bei Springer, Raffael u. Michelangelo. 2. Aufl. S. 364.

** S. von Geymüller, Erwiederung auf Redtenbachers Beiträge in der Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. X, p. 249.

es Raphaels Hauptschiff ein Gässchen zu nennen: er zeigte die Fehler in den Umgängen am Querschiff und am Chor, tadelte die Vertheilung des Gewichts auf den Pfeilern der Tribuna und die Aermlichkeit der Gesimse und ihrer Profile. Als aber später Michelangelo Gelegenheit hatte, seine Meinung über Picconis eigene Pläne auszusprechen, setzte es Schläge noch ganz anderer Art, denn er nannte Antonios Modell ‚Futter für Schafe und Ochsen, welche nichts von Architektur verstehen'.* Unter diesen Liebenswürdigkeiten ist es schwer zu einem endlichen Schluss zu kommen.† Es scheint, dass Raphaels architektonische Bildung mehr genial als gründlich war. Er wurde eifersüchtig auf Giuliano Leno, der das Amt eines Schatzmeisters und Rechnungsführers bekleidete und unbegrenzte Aufsicht über die Arbeiten an der Peterskirche hatte. Aber noch im Jahre 1519 war er nicht im Stande seine Unabhängigkeit vollständig zu behaupten, da er sich von den Meistern beschränkt und controlirt sah, deren Dienste angeblich unter seinem Befehl standen.‡ Wie ganz anders war seine Stellung als Maler. Als der Erste auf diesem Gebiet sah er auf alle seine Zeitgenossen herab, während er in der Architektur nur Entwürfe machen konnte, welche durch Andere ausgearbeitet werden mussten. Seine Unwissenheit in den Geheimnissen eines Berufs, zu dem er nicht erzogen war, tritt uns deutlich entgegen in seiner Behandlung der Loggien, die von Bramante in zwei Stockwerken aufgeführt waren.

---

* Vasari X, p. 18 Anm. — Michelangelo an B. Ammanati, Rom 1555 bei Heath Wilson p. 479.

† Wir haben die verschiedenen Meinungen von Geymüller und Redtenbacher mit der Aufmerksamkeit gelesen, welche sie verdienen, und müssen in einer Frage, welche von Schwierigkeiten starrt, das gründliche Studium, namentlich des Ersteren anerkennen, aber glauben doch, dass Herr von Geymüller durch seine enthusiastische Bewunderung der Fähigkeiten Raphaels als Architekten sich hat etwas zu weit führen lassen. S. v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, Milano 1884; Redtenbacher, Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom.

‡ Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom 17. Dec. 1519 (Campori, Notizie p. 28): „Giuliano Leno di Bramante domestico molto valse nelle fabriche de' tempi suoi, per provedere ed eseguire la volontà di chi disegnava più che per operare di sua mano, sebbene aveva giudizio e grande sperienza". cf. Vasari VII, p. 139.

Ohne die Stärke des Unterbaues zu berechnen baute Raphael im Jahre 1517 ein drittes Stockwerk, welches durch sein Gewicht das ganze Gebäude in's Wanken brachte, und Picconi war gezwungen die Bogen der unteren Säulenhalle zu schliessen, um dem Einsturz des Baues vorzubeugen.*

Wenn wir die künstlerische Entwickelung Raphaels während der ersten Zeit des sechzehnten Jahrhunderts überblicken, so finden wir, dass er als Architekt keine Schule durchgemacht hatte. Die Freundschaft Bramantes hatte ihm ermöglicht, sich von allen Arbeiten frei zu machen, für die er offenbar weder Zeit noch Neigung hatte. Während seines Aufenthaltes in Umbrien hatte er die Umrisse von Städten, Palästen und Kirchen aufgezeichnet und die Ansichten, welche sein Skizzenbuch enthielt, in Zeichnungen und Gemälde einfach übertragen. Ebenso verfuhr er in Florenz und einige Zeit auch in Rom. Als aber die Aufgaben seiner Stellung ihn nöthigten architektonischen Schmuck in seinen Werken anzubringen, war Bramante seine einzige Zuflucht. Von ihm erhielt er die herrlichen Zeichnungen für die ‚Schule von Athen' und den ‚Heliodorus'. Doch als Bramante starb, musste diese Lücke, welche bis dahin künstlich verdeckt war, Raphael in schrecklicher Deutlichkeit vor Augen treten. Bramante hatte ihn als seinen Nachfolger für den Bau der Peterskirche empfohlen; der Papst hatte darauf bestanden, dass er die Camera vollendete, und wollte ihm gerade die Aufgaben für die Cartons geben, er verstand aber nur sehr wenig von der Kunst, welche für die Erfüllung seiner Pflichten als Baumeister unentbehrlich war. Dass er die Schwere seiner grossen Verantwortlichkeit fühlte, erhellt aus dem Schreiben an Castiglione. Eine grosse Last war auf seine Schultern gelegt, und er hoffte nur, dass er ihr nicht unterliegen werde. Nichts giebt einen besseren Beweis von dem energischen Willen des Künstlers als die Anstrengungen, die er machte, um seine Stellung zu behaupten. Zuerst dachte er, Giocondo sollte ihm einige seiner Geheimnisse mittheilen. Aber der Papst wollte nur, dass der achtzig-

* S. Vasari X, p. 6 und Bembo an Bibiena Rom 19. Juli 1517: ‚Di nuovo la loggia di V. S. si va edificando e torna bellissima'.

jährige Greis ihm Anweisung gebe und ihm helfe eine neue Kunst zu lernen. Wir können recht wohl vermuthen, wer es war, der das Modell und den Kostenanschlag lieferte, welche Leo billigte. Das grössere Geheimniss aber, welches Raphael nicht erlangen konnte, war die Kunst schwieriges Latein in reines Italienisch zu übersetzen, und dies Geheimniss nahm Fra Giocondo mit ins Grab ohne es seinem Schüler mitzutheilen. Lange vor der Zeit, von der wir reden, hatte dieser höchst gelehrte Architekt eine Ausgabe des Vitruv gemacht; sie erschien in Venedig 1511 und war Julius dem Zweiten gewidmet. Nach dem Brande des Rialto im Jahre 1513 betheiligte er sich an der Bewerbung um das Modell, nach dem die Brücke neu gebaut werden sollte, und während die Venetianer Räthe über die Kosten verhandelten, gab er den Vitruv zum zweiten Mal heraus mit einer Widmung an Giuliano de' Medici, durch welchen er wahrscheinlich nach Rom gezogen wurde.* Da Raphael sagt, dass er sein Wissen aus dem Vitruv schöpfte und jeden Morgen mit dem Papst zusammen kam, um über den Bau von St. Peter zu reden, so dürfen wir uns wohl vorstellen, dass er von dem Originaltext, den er nicht zu lesen im Stande war, gerade so viel erfuhr, als er den Erläuterungen Fra Giocondos entnehmen konnte. Wir denken uns, dass er achtungsvoll den Unterredungen des Papstes mit Fra Giocondo zuhörte. Lange nach dem Tode des Mönches gewann er Mario Fabio Calvo, ihm den Vitruv ins Italienische zu übersetzen. Vor allem diesem aber kann seine Kenntniss von den Gesetzen der antiken Baukunst nur eine oberflächliche gewesen sein. Erst im August 1515, als Giocondo gestorben und Giuliano da San Gallo nach Florenz zurückgegangen war, fühlte er ernstlich, dass ihm das Buch fehlte.†

Man hat mit Recht bemerkt, dass die Italiener des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts einen grossen Reichthum der Phantasie in architektonischen Entwürfen beweisen, dass die technischen Schwierigkeiten aber, die sich dabei einstellten, mit Hülfe von Holzmodellen

* Marchese, Memorie II, p. 234—38.

† Ueber den Tod Giocondos in Rom im August 1515 vgl. Memorie dell' Instituto Veneto IX, p. 395 und Mario Sanudos Diarien XX, p. 335.

beseitigt wurden, sodass die Gesetze, die man theoretisch nicht beherrschte, auf dem Wege des Versuches zur Geltung kamen.* Zuweilen kam es auch vor, dass Fehler zu spät aufgedeckt wurden, als dass sie noch hätten verbessert werden können. Im Allgemeinen aber waren die Werkführer und Gehülfen praktische Leute und wiesen der Phantasie ihrer Vorgesetzten vernünftige Grenzen an. Mit solchen Werkführern wie Giocondo, San Gallo und Leno konnte Raphael verhältnissmässig unbesorgt sein; als aber Antonio da San Gallo und Leno allein zurückblieben, war die Controle weder ausreichend noch leicht zu ertragen.

Wir dürfen wohl annehmen, dass in den Jahren 1514 und 15 verschiedene Ansichten im Vatican darüber herrschten, ob es zweckmässig sei nach Bramantes Plan weiter zu bauen. Eine neue Legende vom Kreuz entstand aus dem Streit der Lateiner und Griechen unter den Architekten von St. Peter. Zunächst erlangten die Lateiner unter Raphaels Führung die Oberhand. Viele Jahre später wurden sie aus dem Felde geschlagen durch Michelangelo, der den Plan Bramantes wiederherstellte. In der Zwischenzeit aber wurden die Arbeiten schwach und ‚kalt' betrieben.† Eine Skizze in den Uffizien zeigt uns den Zustand des Gebäudes im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Die Nische der alten Basilica steht in der Vierung der neuen Kuppel mit einer Holzbedeckung geschützt. Die Höhe der Trommel reicht über die Wandarcaden hinaus. Auf der Gallerie sind Arbeiter beschäftigt, mit Hülfe eines Krahns einen Block hinaufzuziehen. Ein kleinerer Krahn dient dazu die Steine auf den oberen Bau zu befördern. Durch die Lücken des Mauerwerks sieht man den Himmel.‡

Die Historiker haben sich natürlich bemüht festzustellen, welche Thätigkeit Raphael neben seiner Leitung des Baues der Peterskirche entwickelt hat. Die Architektur nahm eine Zeit lang des Malers Gedanken vollständig in Anspruch. In dem Bestreben dieses neue Wissen zu erlangen gab er alle Versuche auf fortdauernd

* Springer, Raffael u. Michelangelo p. 297.

† Vasari X, p. 5.

‡ Ein Stahlstich nach dieser Zeichnung bei Heath Wilson, Michelangelo p. 514.

in der Camera dell' Incendio zu malen. Er machte Skizzen, welche er seinen Gehülfen anvertraute, und sie arbeiteten die Zeichnungen und Cartons aus, welche sie dann auf die Wände übertrugen. Was wir von Spuren seiner eigenen Hand unter den zahlreichen und nicht immer geschickten Restaurationen entdecken können, beschränkt sich auf Verbesserungen und Retouchen, welche die Disharmonien der Schülerarbeit beseitigen sollten. Aber die architektonischen Hintergründe der ‚Schlacht bei Ostia' und des ‚Brandes im Borgo' sind das natürliche Ergebniss seiner eigenen Beobachtungen. Dass Raphael Ostia besuchte, wo Leo X. sich zuweilen aufhielt, ist wahrscheinlich. Die Gebäude im ‚Borgobrand' haben ihre Vorbilder in den Strassen Roms. Eine Reihe korinthischer Säulen auf der linken Seite des Gemäldes ist mit der grössten Treue nach den Ueberresten vom Tempel des Mars Ultor gezeichnet, welche jetzt in verfallenem Zustande in der Via Bonella stehen. Die Säulenhalle zur Rechten ist dem ‚Tempel des Saturn' nachgeahmt. Aehnliche Beweise für die Beschäftigung mit der Architektur geben uns die Cartons für die Teppiche des Vatican; so ist zum Beispiel, um nur einen Fall anzuführen, der Rundbau in ‚St. Paulus in Athen', obgleich er einige Aehnlichkeit mit dem Tempietto in S. Pietro in Montorio hat, wahrscheinlich nach denselben Vorbildern geschaffen, welche auch den Genius Bramantes entzündeten. Die Archäologie zog Raphaels Aufmerksamkeit fast eben so viel auf sich als die Architektur, und die Frucht seiner Arbeiten auf diesem Gebiet sieht man in den Decorationen der Loggien. Giovio erwähnt in einer seiner Biographien, dass sich der Maler auch mit der Topographie beschäftigte.* Sein Plan von Rom, von welchem Celio Calcagnini in einem Brief an Jacob Ziegler spricht, beruhte auf zahlreichen Messungen, welche mit Compass und Theodolit ausgeführt waren; um die Höhenmasse richtig zu erhalten, waren die Grundmauern ausgegraben, welche in dem aufgehäuften Schutt der Jahrhunderte versunken waren.†

* Fragment in Tiraboschi, Storia della Letteratura, Modena 1781, IX p. 291.

† Die Zeugnisse bei Passavant, Raphael I, p. 527 und 200.

Aber es ist ein Unterschied zwischen Nachahmen und Erfinden, und wenn wir uns bemühen zu erkunden, was Raphael als Architekt geschaffen hat, so kommen wir auf ein Gebiet voll Schwierigkeiten und Verworrenheit. Vasari selbst ist offenbar in Verlegenheit anzugeben, was Raphael gebaut hat. An einigen Stellen spricht er von architektonischen Entwürfen, welche für die ‚Villa Madama und die Paläste im Borgo' geliefert sind, und unter den Gebäuden, welche er ausdrücklich nennt, befindet sich der Palast des Giovanni Battista dell' Aquila. Anderswo spricht er von ‚Zeichnungen' für San Giovanni dei Fiorentini in Rom, San Lorenzo und Palazzo Pandolfini in Florenz. Drittens sagt er von Raphael, dass er die Architektur der Ställe Chigis in der Farnesina und der Capella Chigi in Santa Maria del Popolo ‚anordnete'.* Um die zuerst erwähnte Ausdrucksweise bei Vasari zu verstehen, müssten wir die Gebäude kennen, welche er erwähnt. Sie sind unglücklicher Weise untergegangen mit Ausnahme von Villa Madama. Es ist auffällig, dass alle Zeichnungen für diese Villa in den Uffizien von Antonio da San Gallo mit Maassen versehen sind,† und der Antheil Raphaels würde sich auf eine allgemeine Skizze beschränken, wie sie dessen Phantasie wohl erdenken und ein geschickter Gehülfe dann ausführen konnte. Die zweite Reihe der von Vasari angeführten Unternehmungen umfasst einen zweifelhaften und zwei Misserfolge: Raphaels Entwürfe für die Kirchen San Giovanni dei Fiorentini und San Lorenzo wurden nicht angenommen,‡ der zum Palazzo Pandolfini ist zwar sehr schön, doch erst nach seinem Tode ausgeführt.§

* s. Vasari VIII, p. 42. 43. 46 u. 163; XII, p. 201 und XIII, p. 80.

† s. v. Geymüller, Raphael Sanzio. Die erste Skizze für Villa Madama von Antonio Picconi da S. Gallo ist no. 179 der Uffizien; der ausgeführte Plan von demselben no. 314. Ein anderer Plan von demselben no. 273, welcher Raphael zugeschrieben wird, hat geschriebene Anweisungen, die von Battista da San Gallo herrühren sollen.

‡ Pietro Aretino an Jacopo Sansovino vom 20. Nov. 1537 in dessen Briefen (I, p. 190 Paris 1609) vgl. Vasari XII, p. 201; XIII, p. 80. Ein architektonischer Entwurf der Albertina, welchen Passavant (II, p. 387) Raphael zuschreibt, soll die Façade von S Lorenzo darstellen Aber die Zeichnung ist nicht echt und in Wirklichkeit für die Peterskirche bestimmt.

§ S. Vasari XI, p. 202—4. Das Gebäude trägt eine Inschrift, nach

Ein merkwürdiger Abschnitt in Agostino Chigis Testament bezieht sich auf die Capelle in Santa Maria del Popolo, welche bei dem Tode des Banquiers noch unfertig war und vollendet werden sollte nach einer Anordnung oder ‚ordinatio', die von dem Testator früher bestimmt war und welche Raphael und Magister Antonio da San Marino genau kannten.* Der Ausdruck ‚Ordinatio' erinnert sehr an das ‚ordine' Vasaris. Er kann sich offenbar ebenso gut auf eine Art von Decoration als auf den Bau der Capelle beziehen. Es ist daher fraglich, ob Raphael den Plan zur Cappella Chigi entworfen oder nur die innere Ausschmückung derselben angegeben hat.†

In Fabio Chigis Denkschrift über Agostino heisst es von dem ‚prachtliebenden' Banquier, dass er Julius dem Zweiten, der den schönen Palast des Cardinal Riario rühmte, versprach, er wolle Ställe bauen, welche schöner seien als das Haus des Prälaten. ‚Und er vergass sein Versprechen nicht, als er dem Baldassare Peruzzi einen Mitarbeiter in der Person Raphaels gab und Andere zu Rathe zog um jene zu beaufsichtigen'.‡

Hier erscheint Raphael wiederum als Beirath Peruzzis. Wir dürfen wohl annehmen, dass die Ställe in demselben Stil gebaut waren wie die Villa, zu der sie gehörten. Vasari versichert uns, dass die Farnesina von Baldassare entworfen und ausgeführt wurde.

---

welcher es i. J. 1520 begonnen wurde, und Aristotile beendete es nach 1530.

* S. das Testament bei Cugnoni, Agostino Chigi p. 169. Antonio da San Marino, welcher hier Magister genannt wird, war ein Goldschmied, welcher ein Gemälde von Raphael besass. Raphael vermachte ihm in seinem Testament einigen Grundbesitz. S. Il Buonarrotti, Nuova Seria I, p. 101.

† Die Commentatoren Vasaris (VIII, p. 46) und Passavant (Raphael II, p. 384) weisen die Pläne in den Uffizien und die Capella Chigi Raphael zu. Aber jene Zeichnungen (jetzt no. 1126. 1127. 1128) sind nicht von ihm und werden jetzt unter dem Namen ihres wirklichen Urhebers, des Antonio Picconi da San Gallo, aufgeführt. Vgl. Redtenbachers neue Mittheilungen aus den Uffizien im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 1884 p. 247 und die Anmerkungen zur zweiten Auflage von Springers Raffael u. Michelangelo II, p. 365.

‡ Die Ställe Chigis sind nicht mehr vorhanden. Sie wurden i. J. 1518 als Speisesaal benutzt, indem man die Krippen mit Teppichen verdeckte. Vgl. Cugnoni, Agostino Chigi p. 31. 34.

Fabio Chigi bestätigt diese Ansicht nicht nur in Hinsicht der Villa, sondern auch in Bezug auf die Ställe. Unter allen Umständen könnten wir die Ställe dem Raphael nur dann zuweisen, wenn wir auch die Farnesina selbst auf ihn zurückführen wollten, und dies scheint uns bei aller Achtung vor den hohen Autoritäten auf dem Gebiete der Architektur eine kühne Annahme.*

Bramantes Tod war wohl von Raphael vorhergesehen, aber er kam so plötzlich, dass der Maler offenbar von ihm überrascht wurde. Er war so wenig vorbereitet für die neuen Aufgaben, welche seiner warteten, und dachte so wenig an die neue Richtung, welche seinem Leben dadurch gegeben werden sollte, dass er damit umging eine Frau zu nehmen, welche seine Verwandten in der Heimath für ihn ausgesucht hatten, und sich in die Corpus-Christi-Brüderschaft zu Urbino aufnehmen liess.† Sein Name stand erst zehn Tage in den Büchern der Brüderschaft, als Bramante starb. Drei Wochen später übernahm er das Amt an der Peterskirche, in welchem er durch das Breve vom folgenden August bestätigt wurde. Dieser Auftrag war für ihn von ausserordentlicher Wichtigkeit, da er dem Maler die Stelle über Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo gab. Ohne Zweifel verband Bibiena mit der Zusicherung eines beständigen Gehaltes den Vorschlag eine seiner Nichten zu heirathen, und Raphael brach die Verhandlungen über die Partie in Urbino ab. Die Bedenken, welche er bei diesen Verhandlungen gehabt, und das Vergnügen über den Abbruch derselben sind in den Briefe an Ciarla deutlich zu erkennen. Raphael hatte wahrscheinlich die geheime Hoffnung, dass das Anerbieten Bibienas zu nichts führen würde. Das Versprechen, das er dem Cardinal gegeben hatte, konnte in Folge der Krankheit und des bald darauf erfolgten Todes der Dame niemals erfüllt werden, und so trat der Maler mit leichtem Herzen und geringen Sorgen seine neue Laufbahn an.‡

* Diese Annahme wird gestützt von der grossen Autorität des Herrn von Geymüller, aber man vgl. Vasari VIII, p. 222.

† s. Pungileoni, Raphael p. 147.

‡ Nachdem Vasari (VIII, p. 57) Raphaels Beziehungen zu Bibiena erwähnt, sowie die Pläne des Cardinals ihn zu verheirathen, bemerkt er, dass der Maler vernommen habe,

Was den Papst veranlasste die Camera dell' Incendio mit Gemälden zu schmücken, welche Pontificate der Leos verherrlichen, liegt auf der Hand. Die Gründe aber für die Auswahl der einzelnen Darstellungen müssen in der Politik der Zeit gesucht werden. Nehmen wir an, dass der ‚Brand im Borgo' das erste Fresco war, welches in dem Saale ausgeführt wurde, so können wir vermuthen, dass es die Empfindungen des päpstlichen Hofes nach der Schlacht bei Novara zum Ausdruck brachte. Kaum waren drei Monate seit der Thronbesteigung des Papstes vergangen, als die Franzosen angegriffen und vollständig geschlagen wurden. Italien stand in Flammen: Leo erschien und bändigte mit einem Wink das Feuer. Wenn dies der vorherrschende Gedanke in den politischen Kreisen des Vaticans war, so konnte nichts geeigneter sein ihn in einem Gemälde auszudrücken. Vor sechs Jahrhunderten war im Sachsen-Viertel zu Rom ein grosses Feuer ausgebrochen. Vom Winde begünstigt verzehrten die Flammen die Holzhäuser der Longobarden, griffen die Halle von St. Peter an und drohten die Basilica zu zerstören. Die schnelle Dämpfung des Feuers wurde dem Glauben Leo des Vierten zugeschrieben, der das Element mit dem Zeichen des Kreuzes bändigte.* Raphael wurde bei den Vorbereitungen zu dieser Composition nicht aufgehalten durch eine der Vorarbeiten, wie sie früher seine Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Es war kein Grund die Deckengemälde zu ändern, welche Perugino vor wenig Jahren gemalt hatte. Es kann zweifelhaft sein, ob die Gestalten des Heilandes mit den Aposteln und Heiligen, welche die Abtheilungen des Gewölbes füllten,

der Papst wolle ihm den Cardinalshut verleihen. Wenn der Papst jemals eine solche Absicht hatte, so ist sie nie verwirklicht worden. Pungileoni (Raphael p. 166) theilt einen Heirathsvertrag mit zwischen Marietta Bibiena und Bernardino Peruli von Urbino vom 4. Januar 1515. Eine Grabschrift im Pantheon (bei Passavant, Raphael I, p. 533) beweist, dass Maria Bibiena unverheirathet starb. Wir können den Widerspruch nicht lösen zwischen der Inschrift, welche die Dame eine Tochter des Antonio F. Bibiena nennt, und Pungileoni, welcher Pietro, des Cardinals Bruder, als Vater der Marietta Bibiena angiebt, und es scheint uns nicht erwiesen, dass Marietta und Maria dieselbe Person sind.

* Anastasius bei Gregorovius, Geschichte Roms III, p. 100.

besser waren als die des Sodoma, die in der Camera della Segnatura weggeräumt waren. Aber es war offenbar Zeitersparung sie zu behalten, und Raphael fühlte Ehrerbietung vor der Arbeit seines alten Meisters.* Er componirte den ‚Brand im Borgo' mit so einfachen Mitteln und so sorgsamer Verwendung des Raumes, dass die moderne Kritik daran Anstoss genommen hat,† aber wir sind der Meinung, dass gerade diese Sparsamkeit dem Künstler zur Ehre gereicht. Es ist ihm von Vasari vorgeworfen, dass er unnöthiger Weise bestrebt gewesen seinen Stil zu erweitern und zu ändern, um zu zeigen, dass er das Nackte ebenso gut wie Michelangelo malen könne, und dass er seine Schwäche dabei offenbart habe, indem seine nackten Gestalten zwar im Ganzen gut, aber doch geringer als die des Malers der Sistina seien.‡ Vasari hat nicht begriffen, dass Raphaels Schwäche darin bestand, dass er Andern anvertraute, was er selbst hätte machen können. Wenn er die Studien gesehen hätte, welche der Meister mit eigener Hand gezeichnet hatte, so würde er die Ungerechtigkeit seiner Kritik eingestanden haben. Die Darstellung in der Camera dell' Incendio ist vollständig in Uebereinstimmung mit den geschichtlichen Thatsachen. Das Feuer ist nahe bei der Halle von St. Peter, wo der Papst in einer Loggia erscheint mit der Geberde des Segnens. Die Loggia nebst der mit Mosaiken geschmückten Kirchenfaçade geben wahrscheinlich eine genaue Vorstellung von der alten Basilica zu Raphaels Zeit. Auf den Stufen vor der Loggia drängt sich die Menge und fleht in jeder Weise um die übernatürliche Hülfe des Statthalters Gottes auf Erden. Sie knien, sie beten oder wenden sich verzweifelt ab. Indessen flüchtet das Volk aus den Trümmern auf der einen Seite und auf der andern mühen sich Männer und Weiber das Feuer zu löschen. Links vor den Säulen, welche, wie wir sahen, den Tempel des Mars Ultor wiedergeben, ragt eine nackte Mauer in das Gemälde hinein; ein Weib beugt sich darüber, um ein Kind in Windeln herabzulassen, welches ein Mann von

* Vasari VIII, p. 40.
† s. Müntz, Raphael, p. 444.
‡ Vasari VIII, p. 54.

unten aufzufangen sucht. Weiter nach vorn lässt sich ein Flüchtling, fast unbekleidet, von der Mauer herab, an der er sich mit den Händen festhält, während er mit ängstlichen Augen die Entfernung misst, die ihn vom Erdboden trennt. Aus dem Gewölbe an der Ecke, um welches dunkler Rauch sich ringelt, wird ein bejahrter Mann von seinem Sohne getragen, welcher die Muskelkraft eines Athleten zeigt, obgleich er unter dem Gewicht seiner Bürde wankt. Ein Knabe eilt heraus mit irgend einem Werthstück in den Händen, im Schreiten stolz auf das Paar neben ihm blickend, alle drei nackt, kaum mit einem Stück Tuch bekleidet, wie sie eben aus den Betten gekommen sind. Eine Mutter im Nachtgewande trägt die Kleider. Seltsam ist es, wie diese Schilderung einer eiligen Flucht aus dem Schlafzimmer in Widerspruch steht mit dem hellen Tageslicht des Gemäldes. Raphael hat aber ohne Zweifel nur die Morgendämmerung gemalt, wenn die Leute noch schlafen, während die Natur schon wach ist. Die herrliche Körperbildung in ihrer kraftvollen Muskelentfaltung, die schönen Umrisse des Leibes und der Beine sind nur zum Theil durch Fehler der Ausführung verdeckt, welche wir Raphaels Schülern zuschreiben müssen. In der Gruppe, welche an Aeneas und Anchises unter den Trümmern Trojas erinnert, können wir die Hand des Meisters verfolgen, welcher die Arbeit Giulio Romanos durch seine Pinselstriche in Harmonie zu bringen suchte, und dieselbe Beobachtung machen wir an dem Manne, der sich von der Mauer herablässt, sowie an dem Vater und der Mutter, deren mächtige Gestalten durch das Alter entstellt erscheinen. Der Eindruck ist aber schliesslich doch nicht so grossartig wie in den beiden herrlichen Blättern der Albertina zu Wien, welche den Mann an der Mauer und den Mann, der seinen Vater trägt, enthalten.*

* Wien, Albertina no. 4010, in rother Kreide, hoch $13^5/_6$″, breit 6″. Eine glänzende Studie nach dem Modell, der Kopf besonders schön, Leib und Glieder voll männlicher Kraft.

Dieselbe Gestalt in Umbra und Weiss zu Oxford no. 98, hoch 9″, breit 16″; Copie.

Wien, Albertina, hoch 12″, breit $6^3/_4$″ in rother Kreide. Diese Studie giebt das Muskelspiel bewunderungs-

Wenn wir Michelangelo's ‚Sündfluth' an der Decke der Sistina betrachten, so sehen wir vielleicht den ursprünglichen Vorgang, welcher die Entstehung der raphaelischen Gruppe im ‚Brand des Borgo' veranlasst hat. Hier wird die Lebensrettung vollführt von Männern, die ihre Weiber und ihre Freunde aus den Fluthen retten. Raphael denkt sich dieselben Vorgänge bei Feuersgefahr, und die Handlung des Tragens ist Alles, was wir beiden Künstlern gemeinsam finden, wobei die Empfindungsweise des jüngern Künstlers durchaus ursprünglich und im Wesentlichen seine eigene bleibt. Auch auf der rechten Seite erinnert die Gestalt des Mannes, der eine Last trägt, an eine der Figuren jenes Gemäldes in der Sistina. In dem Gebäude auf dieser Seite erkennen wir den Tempel des Saturn vom römischen Forum. Zu dem Unterbau des Tempels führt eine Reihe steiler Stufen empor. Die Säulenschäfte sind glatt, die Capitäle dorisch und das Material bunter Stein. In dem Gebäude giesst ein Mann Wasser in die Flammen; ein jüngerer Gefährte auf den obersten Stufen sieht aufmerksam auf das Fortschreiten des Feuers und legt, indem er sich mechanisch niederbückt, einen leeren Krug in die rechte Hand einer Frau, während er den Henkel eines Gefässes ergreift, das dieselbe Frau in der Linken emporhält. Diese Gestalt eines römischen Mädchens ist überaus glücklich erfunden. Ihre Körperformen sind classisch in ihrer Grossartigkeit, ihr fliegendes Gewand bewunderungswürdig, ihre Gedanken, Stimme und Bewegung, Alles ist auf einen Punct gerichtet. Sie steht auf den Zehen und strengt sich an das schwere gefüllte Gefäss in die Höhe zu bringen, während ihr rechter Arm mit Leichtigkeit das leere trägt. Ihr Eifer aber zeigt sich in dem Gesicht, das nach vorn gewendet ist, wie sie einem Weibe, welches die Stufen herabsteigt, zuruft, mit frischer Zufuhr zu eilen. Auch hier wiederum sehen wir ein Meisterstück raphaelischer Schilderung. Das Mädchen steigt herab mit einem Henkelkrug in der Hand, einem andern auf dem Kopfe, ein muskulöses, jugendliches, schön gewachsenes Weib aus dem niederen Volk, verklärt durch die Voll-

würdig wieder. Der junge Mann mit einem Tuch um die Hüften schreitet mit dem linken Bein vorwärts.

kommenheit der natürlichen Bildung. Sie antwortet dem Schrei ihrer Gefährtin, der Wind presst Kleid und Mantel an die Glieder und wirbelt die flatternden Falten in die Luft. Aber unbewusst ihrer Kraft schreitet sie majestätisch daher.

Der Gegensatz zwischen den Flüchtigen auf der einen Seite und den eifrig mit Löschen Beschäftigten auf der andern ist wirkungsvoll hervorgehoben durch die Gruppen im Vordergrunde zwischen ihnen. Eine Mutter, die der Gefahr entronnen ist, eilt quer über den Platz, indem sie ihre zwei nackten Kinder vor sich hertreibt und ihre Kleider trägt; sie schauern in der Kälte des Morgens. Eine andere Frau sitzt auf der Erde mit ihrem Kind auf dem Schooss und sieht sich nach den flüchtenden Leuten um. Vor ihr aber hat ein knieendes Mädchen den Papst in der Loggia erblickt und hebt ihre Arme flehend empor. Weiter rückwärts ahmt eine Frau ihre Geberde nach und ermuthigt ein Kind den Papst um Hülfe zu bitten.*

Auch in diesen Gruppen ist der Reiz des Gemäldes ebenso gemindert wie bei den Flüchtigen der linken Seite. Der einzige Theil der Composition, an welchem Raphael in hervorragender Weise gearbeitet hat, ist der Volksauflauf unter der Loggia, von welcher der Papst den Segen ertheilt. Die schlichte Grösse der Bewegungen und der antike Wurf der Gewänder treten noch mehr hervor durch das sanfte und harmonische Colorit und die feine Abwägung von Licht und Schatten, die kaum einem Andern als Raphael selbst zugeschrieben werden können. Die verschiedene Malweise mehrerer Schüler stört die Einheit anderer wichtiger Theile: — bei der Frau, die ihre zitternden Kinder vor sich hertreibt, die lockere Zeichnung und die ärmlichen Formen Pennis oder Giovannis da Udine, in den Gruppen zur Rechten die starke Betonung der Muskeln, die harten Umrisse, die rostigen Schatten und die

* Diese Gruppe von Mutter und Kind deckt sich ganz mit der Gruppe einer Mutter, die ihr Kind zum Betteln vorschiebt, auf dem Sarkophag in den Uffizien no. 39, der sich zu Raphaels Zeit im Palazzo Medici zu Rom befand. Man vergleiche die Zeichnung bei Bartoli, Admiranda no. 82. Dies Sarkophagrelief ist mehr noch als hier benutzt in dem Carton zu ‚St. Paul in Lystra'.

Kreidezeichnung zum „Brand im Borgo“

in den Uffizien.

bunten Farben der Gewandung Giulio Romanos. Selbst in der herrlichen Gestalt der Frau im Vordergrunde rechts vermissen wir die eigene Hand Raphaels! Und doch hatte er für diesen Schüler so vortrefflich den Weg bereitet wie für Penni und Giovanni da Udine in den Studien zu Florenz und Wien. In jeder Weise scheint dem Gehülfen hier die Arbeit leicht gemacht. Die Mutter, die mit ihrem Kinde auf dem Schooss auf der Erde sitzt, kann nicht schöner gezeichnet sein als auf dem Blatte der Albertina. Aber im Fresco erkennen wir nicht, dass Penni und Giovanni da Udine ihre Schönheiten begreifen und zur Darstellung bringen konnten.* Eine Zeichnung in der Akademie zu Düsseldorf giebt die erste Studie des nackten Modells der Frau, welche die Krüge trägt.† Mit dieser Studie vor Augen zeichnete Raphael das bekleidete Weib in den Uffizien, in welchem er mit Aufbietung seines vollen, durch die lange Thätigkeit gesteigerten Vermögens ein Musterbild von Eleganz und Kraft in geradezu classischer Gewandung geschaffen hat. Das Gesicht und ein Theil der Gestalt des Mädchens, welche schreit, während sie die Wasserkrüge mit dem Manne auf den Stufen des Tempels austauscht, und die Gestalt des Last tragenden Mannes zur Rechten beweisen, dass dieser Theil der Composition als Ganzes im Geiste des Künstlers vollendet war.‡ Aber wie hart und roth

* Wien, Albertina, in rother Kreide, hoch 12¼", breit 9½". In dieser geistvollen Naturstudie ist die Gruppe des Frescos bereits angelegt, doch von dem Kinde auf dem Schoosse der knieenden Mutter sind nur die Hüften und die Beine flüchtig angedeutet.

† Düsseldorf, Akademie, in rother Kreide, hoch 0,35 m, breit 0,15 m. Diese Zeichnung zeigt das nackte Modell in umgekehrter Richtung und soll eine Durchzeichnung nach einem verlornen Original Raphaels sein; s. Passavant, Raphael II no. 291. Sie ist vielmehr verdorben und sieht aus wie ein Original. Die Töpfe in der Hand und auf dem Kopf sind gemeine Thonwaare aus Raphaels Zeit, besonders der erste, der einen dicken ordinären Ausguss hat. Die Körperformen sind sorgfältig studirt und nach der Natur modellirt und haben nicht die Breite und den Schwung der Zeichnung in den Uffizien. Eine Copie der Düsseldorfer Zeichnung im Gegensinn findet sich in Oxford no. 99, hoch 15¼", breit 6", aus den Sammlungen des Dr. Mead. A. Pond, Dimsdale und Lawrence. Sie ist schattirt mit Biester und gehöht mit Weiss auf blass-braunem Papier, ist aber nicht von Raphael.

‡ Florenz, Uffizj no. 521, hoch 16", breit 8½". (S. Taf. VI.) Die mächtige Skizze in rother Kreide gleicht so

ist die Malerei Giulios, der es nicht vermocht hat die Ausführung auf die Höhe der Erfindung Raphaels zu bringen. Die Wirkung des Gemäldes wird erhöht durch die geschickte Vertheilung von Licht und Schatten, die Dunkelheit in den Gebäuden an den Seiten, die von einzelnen Flammen grell beleuchtet, aber hier und da von düsterm Rauch erfüllt sind, so dass die Figuren sich hell gegen diese dunkleren Partien abheben, die Helligkeit des Bodens und der Treppe vor der Loggia im Gegensatz zu den farbigen Tönen der Gruppen in der Mitte des Vordergrundes, welche vom Wiederschein des Feuers umsäumt sind. Die häufige Abwesenheit und die zufälligen Besuche Raphaels in der Camera dell' Incendio machen sich dadurch bemerkbar, dass seine Retouchen an einigen Stellen sichtbar sind, an anderen nicht. Es muss oft vorgekommen sein, dass er von der Arbeit seiner Schüler Etwas gern geändert hätte, aber er scheute sich vor der Nothwendigkeit, ein Stück des Bewurfes von der Wand loszubrechen, was das einzige Mittel gewesen wäre, die Fehler seiner Schüler zu verbessern. *

---

genau der Figur im Fresco, dass wir darin ohne Zweifel das Vorbild Giulio Romanos für den Carton des Gemäldes erkennen müssen. Jede Wendung und Falte der plastischen Gestalt und Gewandung ist von dem Schüler gewissenhaft wiederholt und doch fehlt seiner Nachbildung Etwas von dem Leben und der Energie des Originals.

In Chatsworth befindet sich eine schöne Studie nach dem Leben in rother Kreide zu einer knieenden nackten Frau, welche einen undeutlichen Gegenstand mit gebogenem rechten Arm emporhält. Ihr linker Arm ist nach oben ausgestreckt und es scheint, als ob sie mit offenem Munde eine unsichtbare Person anriefe. Diese Studie giebt wahrscheinlich einen der ersten Eindrücke für die knieende Frau in der Mitte des Vordergrundes, welche aus dem Profil in die Rückenansicht gesetzt ist.

Auf einem Blatte zu Lille no. 727, hoch 0,167 m, breit 0,095, in rother Kreide, erscheint ein Mann, der ein Gefäss trägt, von hinten, wahrscheinlich der erste Entwurf für eine der Figuren im ‚Brand des Borgo'. Auf der Rückseite des Blattes finden sich Copien der beiden Knaben auf der Console neben der libyschen Sibylle Michelangelos in der Sistina. Passavant (Raphael II p. 485) schreibt diese Zeichnungen Raphael zu, wir können aber dieser Meinung nicht beitreten.

* ‚Der Brand des Borgo'. Die Erhaltung des Frescos ist schlecht. Ein Riss in der Wand läuft quer über die Mitte des Gemäldes. An dem Boden unter den Füssen des Mannes, der seinen Vater trägt, ist der Bewurf erneuert. Arm und Kopf der Frau, welche das Kind herabreicht, sind beschädigt. Das Gewand der Frau am Fuss des Tempels rechts

Der Brand des Borgo.

Wandgemälde im Vatican.

(nach Braun)

Die ‚Schlacht bei Ostia', welche wahrscheinlich nach dem ‚Brand im Borgo' begonnen wurde, ist vollendet im Jahre 1514 oder im Anfang des folgenden Jahres. Luther war in Rom gewesen, aber der Geist der Reformation schlummerte noch in den Seelen der Deutschen. Raphael hatte einen Briefwechsel mit Albrecht Dürer. Eins seiner Modelle stand ihm für die Figur des Hauptmanns im linken Vordergrunde der ‚Schlacht bei Ostia' und er sandte das Studium an Dürer, welcher diese Höflichkeit mit einem Abdruck seiner Stiche und einem Selbstportrait erwiederte.* Dürer schrieb in seiner methodischen Weise auf die Zeichnung Raphaels mit den ihm jener Zeit eigenen lang gezogenen Buchstaben: „1515. Raffahell de Urbin der so hoch peim pobst geacht ist gewest hat der hat dyse nackette Bild gemacht und hat sy dem albrecht duerer gen Nornberg geschickt. Im sein Hand zu weisen." †

Das politische Gefühl war in den Jahren 1514 und 1515 tief erregt durch die Kämpfe der christlichen Nationen gegen die Türken. Leo selbst befürwortete in lauer Weise einen Kreuzzug. Aber das thatsächliche Ergebniss war wenig mehr als Raphaels Fresco der ‚Schlacht bei Ostia'. Der Vorgang, mit dessen Darstellung der grosse Meister beauftragt wurde, war historisch. Nachdem die Sarazenen im Jahre 846 den Vatican geplündert hatten, bedrohten sie i. J. 849 Ostia. Leo IV. stellte sich an die Spitze einer Procession von Soldaten, welche die Garnison verstärken sollten, und betete am Altar von Santa Aurea um den Sieg. Den Tag nach seiner Rückkehr nach Rom erschienen die Sarazenen mit einer Flotte

---

hat durch Abblättern an der Schulter und am Arm gelitten. Der Himmel ist übermalt. (S. Taf. VII.)

* s. Vasari VIII, p. 35; IX, p. 274. Thausing, Dürer p. 354.

† Die Zeichnung mit dieser Inschrift befindet sich in der Albertina zu Wien, in rother Kreide, hoch 15¼", breit 10¾". Sie giebt die nackte Gestalt des Hauptmanns zur Linken des Frescos, die linke Hand auf die Hüfte gestemmt, die rechte ausgestreckt. Rechts davon eine vortreffliche Modellstudie: ein Mann, der in halbem Profil nach rechts steht mit dem Ellbogen des rechten Armes auf der linken Hand und einen Stab mit beiden Händen fassend. — Das Portrait Dürers auf einer sehr dünnen Leinwand, die für die hohen Lichter ausgespart war, sah Vasari unter der raphaelischen Erbschaft bei Giulio Romano in Mantua. S. Vasari X, p. 111. 112.

und griffen die päpstlichen Galeeren bei Ostia an. Ein Sturm trennte die Geschwader und die Trümmer der sarazenischen Armada bedeckten die Westküste Italiens. Raphael erlaubte sich mit der Freiheit des Künstlers das Seegefecht bei ruhigem Wetter zu malen und Leo den Zehnten zu schildern, wie er die Gefangenen an der Küste bei Ostia empfing. Es verging aber einige Zeit, bis die endgültige Gestalt der Composition festgestellt war, und Raphael war zuerst entschlossen, ein Schlachtfeld auf dem Lande zu malen. Seine Skizzen dafür sind zum Theil in Oxford erhalten und zeigen deutlich die Kunst eines Meisters, welcher mit jeder Bewegung der menschlichen Gestalt vollkommen vertraut war. Auf einem Blatte sehen wir den Kampf um den Leichnam eines Kriegers, der an einem Strick fortgeschleppt und von einem Haufen wüthend Kämpfender vertheidigt wird.* Der Augenblick des Sieges ist in einer andern Zeichnung dargestellt, auf welcher die Todten in Haufen liegen und man beschäftigt ist einen Gefangenen zu binden, während ein Soldat mit Schild und Lanze Wache hält.† Auch auf einer dritten Zeichnung sehen wir, wie ein Leichnam aufgehoben und ein Gefangener gebunden wird: noch wüthet die Schlacht und die Sieger rufen sich einander zu, während sie die Bewegungen des Feindes verfolgen, dessen Scharen sich ihrem Blick

---

* Oxford no. 100, Federzeichnung mit Biester, hoch 16½", breit 11". Eine prächtige Zeichnung von sieben Figuren. Zur Linken vertheidigen zwei Bewaffnete einen dritten, der einen Leichnam trägt mit einem Strick um den Hals, an welchem eine Figur auf der äussersten Rechten zerrt. Zwischen letzterem und der Leiche hilft ein Mann seinem Freunde den Leichnam tragen und ihm steht ein anderer bei, der mit dem Schwert zum Schlage ausholt.

† Oxford no. 101, Federzeichnung, hoch 16½", breit 11". Zwei Männer ziehen an dem Strick, mit welchem die Hände eines Gefangenen gebunden werden, der sich in Schmerzen krümmt. Sie sind von einer Schar von Kriegern umgeben, die alle bis auf Einen eifrig nach rechts blicken, der vorderste von ihnen mit Schild und Lanze. Form und Bewegung dieser Figuren sind besonders schön und der Ausdruck höchst lebendig. Raphael hatte von Bildung und Haltung der Glieder, Füsse, Hände und Gelenke nichts mehr zu lernen. Er war, sozusagen, er selbst, frei von allen Einflüssen, selbst Lionardos und Michelangelos.

entziehen.* Viel weiter vorgeschritten als in der Zeit, da er Lionardos ‚Kampf um die Fahne' und die Krieger und Bannerträger des venezianischen Skizzenbuches copirt hatte, schöpft Raphael aus seinem eigenen Geiste die Schilderung der wilden Leidenschaften, der Wuth und des Schmerzes in biegsamen nackten Gestalten, welche in höchster Lebendigkeit ganz von der energischen Bewegung des Augenblickes durchdrungen sind. Er führt die kühnsten Verkürzungen aus und löst die schwersten Aufgaben der Zeichnung in Figuren, die von Hass, Rache und Verzweiflung bewegt werden, und das alles in meisterhaften raschen Zügen, die zu keiner Zeit

---

* Oxford, Rückseite der vorigen Zeichnung. Rechts trägt ein Mann einen todten Kameraden, den er um den Leib gefasst hat. Die Beine des Leichnams sind steif und hängen auf die Erde. Weiter links der Mann, welcher sich bückt, um einen Feind zu binden, wie oben angegeben ist, und links der Mann, der einen Gefangenen bindet, auf dessen Schultern er kniet. Drei andere Figuren mit mächtigen Schritten und lebhaften Geberden, die nach rechts sehen oder einander anblicken.

Hastiger im Linienzug, aber derselben Gedankenrichtung angehörend ist eine Federzeichnung in Lille no. 682, hoch 0,41 m, breit 0,28 m, welche den Kampf flüchtender Krieger über einem Leichnam darstellt. Hinter ihnen ein fliehender Reiter. Der Leichnam erinnert an den gefallenen Gefangenen auf der rechten Seite der ‚Schlacht bei Ostia'.

In diesem kühnen Stil und offenbar aus derselben Zeit ist eine Zeichnung zu Oxford no. 55, in Feder und Biester, hoch $10^1/_4$", breit $7^1/_2$, eine flüchtige Skizze, die in der Anordnung einem Relief gleicht: Simson mit einem Knie auf dem Rücken eines Löwen, dessen Rachen er aufreisst. Der Kopf ist sehr ausdrucksvoll und das Gewand flattert in schöner Bewegung über den Rücken des Helden. Auf der Rückseite des Blattes ein Frauenkopf in Biester lavirt, vielleicht aus einer früheren Zeit. Die geistvolle Ausführung, welche sich Raphael nach vier- oder fünfjährigem Aufenthalt in Rom angeeignet hatte, bildet einen merkwürdigen Gegensatz gegen die weniger geschulte aber ebenso wirksame Darstellungsweise einer Zeichnung des Venezianer Skizzenbuches (XXVI no. 3). In beiden Fällen werden wir an den Stil Pollajuolos erinnert.

Weniger geschickt ist eine Zeichnung, welche wegen des Gegenstandes hierhergehört, in Oxford no. 56, in Feder und Biester, hoch $5^3/_8$", breit $5^3/_8$"; es ist ein jugendlicher Hercules, der auf einem Cerberus sitzt und eines seiner drei Häupter würgt. Seine Zehen sind von der Anstrengung gekrümmt. In der rechten Hand hält er eine Keule. Die Umrisse sind flott gezeichnet, aber etwas ärmlich. In der Ausführung erinnert Etwas an die Schule Lionardos und legt die Frage nahe, ob nicht Cesare da Sesto dieses Blatt gezeichnet hat.

ihres Gleichen gehabt haben. Namentlich in der letzten von diesen Zeichnungen scheint seine Feder inspirirt zu sein, indem sie die Gestalt eines knieenden Gefangenen zeichnet, der seinen Kopf rückwärts und seine Schultern vorwärts dreht, während ein bärtiger Feind sich bückt, um einen Strick um seine Handgelenke zu binden. Das Antlitz des Ersten ist von Angst und Qual verzerrt, in dem des Zweiten leuchtet die wilde Siegesfreude. Neben dieser Gruppe sehen wir wiederum einen zu Boden geworfenen Feind, auf dessen Schulter der Sieger kniet, während seine Hand zum Schlage ausholt. — Als das Gemälde endlich zur Ausführung gelangte, bemerkte Raphael, dass alle diese Mühe umsonst gewesen war. Der Sieg von Ostia, der zu Wasser gewonnen war, wurde in den Hintergrund der Composition geschoben, der Hauptinhalt des Bildes wurde die Landung der sarazenischen Gefangenen vor dem Papst und von den vorbereitenden Skizzen wurde nichts übernommen als das Binden des Gefangenen.

Die Triumphe der römischen Consuln und Kaiser waren immer ausgezeichnet durch lange Züge von Gefangenen, und die verschiedensten Vorgänge bei der Behandlung dieser Unglücklichen waren in dem Reliefschmuck der italienischen Monumente zur Darstellung gebracht. Nachdem Raphael die Schlacht aufgegeben hatte, wandte er sich an die Antike, um Stoff für seinen neuen Gegenstand zu finden. In den Reliefs der Trajanssäule und des Constantinsbogens fand er ihn reichlich. Hier sehen wir zwei Soldaten, welche einen Landmann vor ihre Offiziere bringen und den widerspänstigen Barbaren an Kopf und Leib vorwärts stossen, dort gefangene Dacier, die, gebunden oder in Fesseln gelegt, von römischen Legionären an Haar und Bart oder auch an Stricken vor die Augen des siegreichen Feldherrn getrieben oder gezogen werden. Wenn wir diese Darstellungen aufmerksam betrachten, so finden wir, dass Raphael es verschmähte sie zu copiren, aber sie benutzte und aus seinen früheren Skizzen dazusetzte, was er für seine Zwecke brauchen konnte. Ihm war die Thatsache wohlbewusst, dass die besiegten Feinde der Kirche den Küsten Italiens fremd waren, und er gab ihren Zügen daher ein fremdartiges Gepräge von roher Kraft, welches sie von seinen Landsleuten unterschied. — Im Vordergrunde

des Gemäldes links erscheint Leo X. auf einem Marmorblocke thronend, zu seinen Füssen Bruchstücke eines zerstörten Bauwerks. Die gelandeten Gefangenen vor ihm lässt er unbeachtet. Durch sein Gefolge, das sich auf der Strasse gegen die Aussenwerke von Ostia hinzieht, ist diese Scene in geschickter Weise mit dem Hintergrunde verbunden. Der Weg zieht sich hinter ihm auf der einen Seite am Wasser hin und ist auf der andern Seite eingefasst von einer Pyramide, einer Befestigung und einem Thor, neben welchem sich ein achteckiges von einem runden Thurme überragtes Festungswerk erhebt. Auf dem Wasser rechts kämpfen die Helden des Kreuzes mit den beturbanten Sarazenen auf den Verdecken ihrer eigenen Galeeren. Wüthende Moslems schleudern ihre Geschosse aus den Mastkörben herab. Verzweifelte Ungläubige retten sich zu ihren Booten, die von den Verfolgern ereilt werden, welche sie versenken und vernichten oder die Flüchtigen am Lande mit ihren Pfeilen tödten. Eine kleine Anzahl der Feinde ist am Fusse des Achtecks gelandet, zehn Andere werden, fast nackend, vor den Papst geführt. Das Boot, welches sie bringt, wird am Ufer zur Rechten von einem graubärtigen Schiffer gelenkt, dessen muskulöse Gestalt von einem schmalen Tuch theilweise bedeckt ist. Die Letzten der Gefangenen werden, wie sie von einem gepanzerten Wächter geleitet über den Bord steigen, von zwei behelmten Hauptleuten ergriffen, die sie mit dem Schwerte in der Hand an Haar und Bart nach vorne ziehen. Sie werden aufgehalten durch ein verzweifeltes Paar, welches sich am Boden wälzt, indem der Eine davon seine Banden sprengt und nach dem Streitkolben seines Wächters greift. Links davon liegt ein anderer Gefangener ausgestreckt auf dem Boden und festgehalten von einem Manne, der ihm eine neue Schlinge um das Handgelenk bindet. Die vordersten Gefangenen werden gezwungen vor dem Throne niederzuknieen, wo Leo in voller Amtstracht, ohne dieses Schauspiel roher Gewalt zu beachten, aufwärts blickt und dem Himmel seinen Dank erstattet, während der Hauptmann der Schar zu seiner Seite Befehle ertheilt und ein Diaconus ein Crucifix emporhält. Als schweigende Zuschauer stehen die Cardinäle Giulio de' Medici und Bibiena hinter dem Papste. Der mit Federn gezierte Helm des Hauptmanns liegt auf den Mar-

mortrümmern neben Säbel und Schild der Besiegten. Der orientalische Typus der Sarazenen ist nirgends angedeutet; nichts zeigt uns, dass es die geschorenen Söhne des Islams sind. Das zottige Haupt- und Barthaar der Barbaren ist benutzt, um den eigenthümlichen Vorstellungen Lebenswahrheit zu verleihen, welche den Triumphzügen der römischen Kaiser nachgebildet waren. So gelang es dem Maler, indem er die geschichtliche Treue opferte, den Gegensatz zwischen trotziger doch gedemüthigter Kraft und siegreicher Macht neben der heiteren Ruhe des betenden Papstes und seines Gefolges in überlieferten Formen auszudrücken. Der liegende Gefangene, der von einer starken und mitleidslosen Hand aufs Neue gebunden wird, erinnert an die vom Blitz getroffenen Wesen in Signorellis Fresken zu Orvieto. Gewaltsamere Verkürzung zeigt das Paar neben dem Boot auf der Erde, welches einen verworrenen Knäuel von menschlichen Gliedern bildet. Der Eine kehrt dem Beschauer Scheitel und Schultern zu, bei dem Andern erkennen wir den Schmerz, den ihm die Fessel am Handgelenk verursacht, während er doch noch um den Streitkolben des Soldaten ringt, der sich über ihn beugt. Unglücklicherweise sind beide Gruppen arg beschädigt und Alles deutet darauf hin, dass sie mehr als ein Mal im Laufe der Jahrhunderte verblasst und übermalt sind. Ein Skizzenblatt mit einem Knäuel von drei Menschen zu Oxford führt uns auf die Vermuthung, dass der erste Restaurator Sebastiano del Piombo gewesen ist, dessen Arbeit später von modernen Künstlern zerstört ist.* Eine Kunst, welche die verschiedenen Elemente aus den Werken Donatellos, Signorellis und Michelangelos zu so

* Oxford no. 100. Weiche schwarze Kreide auf grauem Papier, hoch 15″, breit 10½″, ein Fragment, das an den Ecken abgeschnitten ist, mit dem Kopf, den Schultern und dem Arm der Figur auf der Erde, dem Torso und Kopf des Mannes auf einem Knie und seinem rechten Bein über dem Körper seines liegenden Kameraden, dem Arm des Wärters und dem Umriss eines Fusses. Diese schöne Zeichnung sieht aus, als wenn sie nach dem Carton oder dem Fresco copirt wäre. Sie ist sehr kühn ausgeführt, aber nicht im Stil eines der Schüler Raphaels. Es scheint eine Arbeit von Sebastiano del Piombo zu sein, der das Werk Raphaels zu restauriren wünschte, denn die Art der Modellirung und Ausführung ist nicht römisch, sondern venezianisch.

machtvoller Wirkung vereinigte, war später verloren gegangen. Aber das Fresco zeichnet sich nicht blos durch Verkürzungen und verwickelte Bewegungen aus, sondern die Figuren sind auch mit ausserordentlicher Kunst und malerischer Wirkung in dem Raum vertheilt, welcher dem Künstler zu Gebote stand. Ausdruck und Bewegung sind gleicher Weise kraftvoll und charakteristisch, und neben der geschickten Vertheilung von Licht und Schatten, die in grossen Massen glücklich abgewogen sind, finden wir eine reich abgestufte Mannigfaltigkeit der Linien und Farben.* Die Spuren von Raphaels eigenem Pinsel oder von seiner Anwesenheit als Oberaufseher seiner Schüler bemerken wir hier reichlicher als in dem ‚Brand im Borgo' oder in der ‚Krönung Karls des Grossen' im selben Saale.† Das Gesicht des Papstes, von der eigenen Hand des Meisters gemalt, trägt noch das Gepräge seines Genius in den natürlichen Abstufungen der Fleischtöne und den inspirirten Blicken. Giulio de' Medici und Bernardo Bibiena stehen dem Papste fast gleich als Muster der Portraitkunst. Die plumpen Gestalten und gemeinen Gesichter der Barbaren weisen auf Giulio Romano hin, da dieselben Typen in dem ‚Gigantenkampf' zu Mantua wiederkehren.‡ Wir werden Sebastiano del Piombo seinen frevelhaften Einbruch in Raphaels Arbeit verzeihen, welchen Tizian tadelte,§ da der Frevel von einem späteren Künstler wiederholt ist. Die Marmortrümmer und Trophäen und einen Theil der Gebäude im Hintergrunde hat wahrscheinlich Giovanni da Udine ausgeführt.**

---

* Eine Zeichnung der ‚Schlacht bei Ostia', in Umbra und Weiss lavirt, hoch 16¼", breit 25", wurde von Herrn Woodburn auf der Auction des Königs von Holland im August 1850 für 170 Gulden gekauft (von uns nicht gesehen).

† ‚Nelle Camere del Papa del continuo teneva delle genti, che con i disegni suoi medesimi gli (Raffaello) tiravano innanzi l'opera'. Vasari VIII, p. 38.

‡ ‚Ajutò (Giulio) anco a Raffaello colorire molte cose nella Camera di Torre Borgia'. Vasari X, p. 88.

§ s. Dolce, Dialogo p. 9.

** Die Erhaltung des Frescos ist schlecht; es hat durch Unfälle und Retouchen gelitten. Ein Riss, welcher mit Klammern versehen ist, läuft über die ganze Wand herab vom Himmel durch das Segel einer Galeere zum Arm des einen Gefangenen auf der Erde, der von einem Wächter gebunden wird. Eine Verzweigung der Spalte hat den Arm des Haupt-

Während der ‚Brand im Borgo' und die ‚Schlacht bei Ostia' ihrer Vollendung entgegengingen, war Raphaels Aufmerksamkeit einer Reihe von Gemälden zugewandt, welche in künstlerischer Beziehung nicht weniger merkwürdig sind, als die der vaticanischen Säle. Paris de Grassis hatte die Zerstörung und den langsamen Gang der Wiederherstellung von St. Peter mit angesehen und war dabei allmählich zu der Ueberzeugung gekommen, dass der einzige geeignete Ort für die Entfaltung kirchlichen Ceremoniells auf Jahre hin die Sistinische Capelle sein würde. Man war niemals sicher, dass der Altar der Peterskirche nicht durch Regen und Wind unnahbar gemacht wurde, und es verging kaum ein Tag, an dem er nicht eine neue Veranstaltung erfinden musste, um beim Tode eines Cardinals das Hochamt zu celebriren oder Deputationen und fremde Gesandte zu empfangen. Es schien natürlich, statt die Ausstattung der kirchlichen Feierlichkeiten fortwährend zu wechseln, einen beständigen Schmuck zu erfinden, den man bei jeder Gelegenheit in Verwahrung nehmen und jeden Augenblick zum Gebrauch wieder herausgeben konnte. Die Cappella Sistina war der grösste, höchste und passendste Raum für jede Art von Feierlichkeit im ganzen Vatican. Ihre innere Ausschmückung bedurfte einer Erneuerung; die Kanzel, meinte man, sollte von reinem Gold sein. Bei Festen und Mahlzeiten war man gewöhnt Arrazzi zu gebrauchen; sie waren leicht fortzubringen und glänzend durch Stoff und Farbe. Für den Augenblick verdeckten sie die Spuren des Alters und Verfalls. Wenn man sie am Fuss der Wände unter den Fresken Ghirlandajos und seiner Genossen aufhing, stimmten sie viel besser zu

manns mit dem gezogenen Schwert beschädigt. Eine Reihe kleinerer Risse bildet ein Netz zwischen dem unteren Rande des Gemäldes und den Figuren der beiden Gefangenen, die sich auf dem Boden wälzen. Diese Beschädigung wird einem Rauchfang zugeschrieben, der sich hinter dem Bewurf befinden soll, sie hat die Zerstörung und verschiedentlich wiederholte Erneuerung der oben erwähnten Figuren veranlasst, welche sich alle in üblem Zustande befinden. Ausserdem sind die Gesichter des Papstes, der beiden Cardinäle und des Crucifixträgers durch Retouchen verändert, und ausgedehntes Punctiren und Nachbessern entstellt alle Gefangenen vor dem Thron des Papstes, wo allerdings die am meisten beschädigte Stelle des Frescos ist.

dem Ganzen als die lebhaften und glänzenden Farben von Gemälden selbst von der Hand Raphaels. Wenn aber Raphaels Kunst für Frescobilder in der Sistina zu glänzend erschien, so konnte sie doch benutzt werden, um Entwürfe zu schaffen, nach welchen Teppichweber arbeiten konnten. Derartige Ueberlegungen und Vorschläge mögen Leo dem Zehnten unterbreitet und von ihm günstig aufgenommen sein. Raphael wurde aufgefordert, zehn Cartons mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte auszuarbeiten.* Diese Cartons sollten mit ihren Umrahmungen die von Pilastern getheilten Wandflächen des Presbyteriums in der Cappella Sistina schmücken. Fünf Vorgänge wurden dem Leben des heiligen Petrus entnommen, fünf andere dem des heiligen Paulus, davon sollten je ein Bild neben dem Altar, die übrigen vier an den Seitenwänden hängen; die Grenze des Raumes, der in dieser Weise bedeckt wurde, bildete die Balustrade, welche die Geistlichkeit von der Gemeinde trennte. Die erste Bezahlung für die Cartons im Juni 1515 und die letzte am 21. December 1516 bezeichnen Anfang und Ende dieser Arbeit.†

Der ‚wunderbare Fischzug' und die ‚Bekehrung des heiligen Paulus' waren die beiden Darstellungen, welche für die Wand zu Seiten des Hochaltars ausgewählt wurden, rechts und links folgten die Geschichten eines jeden Apostels. Vasari sagt, dass Raphael sämmtliche Cartons mit eigener Hand ausgeführt habe; die Cartons selbst zeigen, dass er bedeutende Unterstützung von seinen Gehülfen hatte und dass Penni und Giovanni da Udine und gelegentlich auch Giulio Romano ihm immer zur Seite waren.‡

Der erste Entwurf für den ‚wunderbaren Fischzug' war wesentlich verschieden von dem zweiten, der in dem Carton ausgeführt

---

* Vasari (VIII, p. 47. 48) sagt, dass der Plan, die Sistina mit Teppichen auszuschmücken, von Leo X. herrührte.

† Die Bezahlungen an Raphael besorgte Cardinal Bibiena, welcher der Fabbrica von St. Peter vorstand. Die Urkunden bei Fea, Notizie p. 8. Die Bezahlungen, welche er erwähnt, nämlich erst 300, dann 134 Ducaten, machen aber, wie wir sehen werden, nicht die ganze Summe aus, welche der Maler erhielt.

‡ Vasari VIII, p. 47 u. 242. Penni wurde hauptsächlich bei der Composition der Einrahmungen verwandt.

worden ist. Eine Illustration zum fünften Capitel des Evangeliums Lucas, welche wir in einer Zeichnung der Albertina finden, zeigt uns, wie eng Raphael sich an die Worte der Schrift anschloss. Christus hat dem Volke gepredigt ‚aus dem Schiff'; er hat die Küste von Genezaret mit Petrus und Andreas verlassen und das Wunder ereignet sich im Hintergrunde. Am Ufer links sind drei Männer im Gespräch; neben ihnen sieht man die Frauen und Kinder der Fischer, die eine trägt ein Fässchen, um den Durst der Heimkehrenden zu stillen, eine andere ist unter dem Warten eingeschlafen. Eines der Kinder hat das Wunder bemerkt, und eine Frau, welche durch sein Schreien aufmerksam geworden ist, weckt ihre schläfrige Gefährtin. Im Hintergrunde sitzt Christus am Bug des Bootes und Petrus kniet vor ihm, während Andreas das Fahrzeug in orientalischer Weise vorwärts bewegt. Im zweiten Boot ziehen zwei Männer das Netz auf und ein dritter steuert. Auf der Rückseite des Blattes ist der Fischzug allein dargestellt, was einen Wechsel in Raphaels Absichten anzeigt; aber Andreas führt hier noch das Ruder.*

Der erste Entwurf für das Gemälde stellte Fischer dar, welche

* Der wunderbare Fischzug. Wien, Albertina, Federzeichnung mit Biester, gehöht mit Weiss, hoch $8^3/_4$", breit $14^7/_{12}$". Andreas ist bis zum Gürtel nackt. Die Zeichnung ist durch Retouchen sehr beschädigt. Die Modelle, welche für die bekleideten Männer im Vordergrunde links benutzt wurden, sind dieselben wie St. Andreas und St. Johannes in dem Carton für die Uebergabe der Schlüssel.

Auf der Rückseite des Blattes sind die beiden Schiffe mit den sechs Personen wiederholt. Wegen des skizzenhaften Charakters hat Passavant (II, p. 432) diese Zeichnung Raphael abgesprochen, wir glauben mit Unrecht, denn mit Ausnahme des Andreas ist die Composition dieselbe wie auf dem Carton.

Nach der Skizze in Wien kommt eine Zeichnung in Windsor, welche mit dem Carton übereinstimmt, doch fehlen die Fische. Das Ruder des Andreas liegt auf dem Verdeck, von dem er herabschreitet. Diese Zeichnung, mit Tusche lavirt und stellenweise weiss schraffirt, ist hoch $7^1/_2$", breit 12". Sie wird wohl eine Arbeit Pennis sein. Die Wiederholung des Blattes in derselben Sammlung ist nicht echt, ebenso wie ein ähnliches Exemplar in Oxford no. 117.

Wenn wir annehmen dürften, dass Raphael einen seiner Schüler beauftragte die Zeichnung umzukehren, um ihre Wirkung im Teppich zu sehen, so würden wir die Federzeichnung der Boote und ihrer Insassen im Berliner Museum einem geschickten Schüler zuschreiben. Da

ihre Familien verlassen, um Christus nachzufolgen, der zweite giebt eine grossartige Vorstellung von dem Vollzug eines Wunders.

In dem Carton zum ‚wunderbaren Fischzug' in Kensington erscheinen die Boote des Petrus und seiner Genossen in geringer Entfernung von der Küste. Christus sitzt am Bug in Profil, eine edle Gestalt von heiterer Würde. Die linke erhobene Hand deutet die göttliche Gewalt des Erlösers und sein Recht zu befehlen an. Petrus kniet auf dem Boden des Bootes und verehrt mit zusammengeschlagenen Händen die Gegenwart des Heilandes, sein männlicher Körper und sein rauhes Gesicht mit dem krausen Haar und Bart sind durch einen Ausdruck von festem Glauben und inniger Verehrung veredelt. St. Andreas, welcher mit ausgebreiteten Armen vom Hintertheil herabschreitet, ist im Begriff das Beispiel des Petrus nachzuahmen. Das Schiff ist gefüllt mit den Fischen, die in so wunderbarer Weise so reichlich gefangen sind. Der Roche, der Aal, der Thunfisch und der Seehund, die Makrele, die Barbe und andere mehr sind von Giovanni da Udine mit derselben Treue porträtirt wie die drei Kraniche, die am Ufer schreien, oder die Möven, welche in der Luft schweben und dem Himmel eine solche Tiefe verleihen. Die Vorstellung, dass die Schiffer landen wollen und die Kraniche und Möven ihren Antheil an der Beute erwarten, ist vortrefflich angedeutet. Nahe bei dem ersten Boot kommt das zweite allmählich nach. Zwei junge Leute ziehen das Netz auf, wobei der eine sich nach dem Erlöser umblickt, während der andere ins Wasser sieht. Beide sind gebückt und man sieht, wie die Kraft ihrer sehnigen Arme von der Last angestrengt wird. Am Spiegel liegt der Steuermann, der die Fahrt mit seinem Ruder leitet, ganz das Bild eines Flussgottes

aber die Gruppen hier durchaus so gezeichnet sind wie auf dem Carton, so wird es eine Copie sein, doch ist es keine genaue Copie. Der Handgriff des Steuermanns im zweiten Boote ist geändert. Der kühne Federzug scheint moderner, als dass wir ihn einem unmittelbaren Schüler Raphaels zuschreiben möchten. Die Fische und das Ruder auf dem Bord fehlen. Die Zeichnung ist hoch 9½", breit 16½", auf Papier, das durch Alter fleckig geworden und an der oberen Ecke rechts abgerissen ist. — Eine Zeichnung der Uffizien no. 1223 mit einigen Abweichungen vom Teppich scheint unecht und modern zu sein.

gleich dem Nil auf dem Capitols-Platz zu Rom. In Ghirlandajos Petrus und Andreas auf dem Fresco der Sistina sind die Verhältnisse der Fahrzeuge auf dem See naturgemäss und richtig. Bei Raphael scheinen die Boote zu schwach und zu klein, um die Personen und die Ladung zu tragen. Aber der grossartige Conventionalismus der classischen Kunst, welche er in jener Zeit so eingehend studirte, lehrte ihn diese Einzelheiten auf blosse Andeutungen der Wirklichkeit zu beschränken. In den antiken Reliefs, die ihm als Vorbilder dienten, fand er Wohnungen und Fahrzeuge, die nur sinnbildlich gemeint sein konnten. Bei den Römern dachte Niemand daran, diese Dinge zu kritisiren. Niemand bemerkte sie auf den raphaelischen Cartons. Derartige Kleinigkeiten vergass man bei der Betrachtung des wunderbaren Linienspiels und der energischen Wirkungen von Licht und Schatten. In den bronzefarbenen Arbeitern, die um Schultern und Hüften dürftig bekleidet waren oder kurze mit Stricken gegürtete Röcke trugen, schuf er Männergestalten von vollendeten Formen und Verhältnissen, welche würdig waren Fischer der Seelen zu werden, wenn sie die Alltagskleider mit dem Gewand der Apostel vertauschten. Fernhin gegen den Horizont breitet sich unter einem leichtbewölkten Himmel der See von Genezaret und längs der Küste zur Rechten sieht man geschäftiges Volk unter den Mauern der Städte voll stattlicher Gebäude. Neben den Kranichen am Ufer wächst Schilf auf dem schlammigen Boden, auf dem eine reiche Auswahl von Muscheln ausgestreut ist. Von der Farbe machte Raphael den einfachsten und ursprünglichsten Gebrauch, indem er sich auf die Grundtöne beschränkte, die für die Wiedergabe in Teppichen geeignet waren.* Als die Gemälde gewebt

* Der wunderbare Fischzug, Kensington-Museum. Die Geschichte dieses Cartons ist dieselbe wie die der sechs andern, welche in die Sammlung Karls I. gelangten. Sie waren nach Brüssel an einen Teppichweber geschickt und nie zurückgegeben. Die ‚Bekehrung des H. Paulus' wurde an Cardinal Grimani verkauft, der diesen Carton oder eine Copie davon i. J. 1521 besass (s. Anonimo ed. Morelli p. 77). Der ‚wunderbare Fischzug' mit seinen sechs Genossen wurde, wie Dorigny in seiner Widmung der Stiche nach den Cartons an Georg I. (1712) sagt, auf die Empfehlung Rubens, für eine grosse Summe von Karl I. angekauft. Als

wurden, erschienen sie umgekehrt mit schönen Säumen eingefasst, welche mit Arabesken und Darstellungen der Jahreszeiten oder verwandter Gegenstände geschmückt waren; oben darüber das Wappen der Medici, am Fuss ein oder mehrere Vorgänge aus der Geschichte Leos oder aus der Legende der Heiligen, denen die Bilder gewidmet sind. Unter dem ‚wunderbaren Fischzug' erscheint Leo mit seinem Gefolge von Cardinälen in das Thor von Rom einreitend. Zur Linken steht eine Frauengestalt hinter einer Personification des Arno, rechts bewillkommnet den Papst ein Hauptmann in der Tracht eines antiken Kriegers. Er vertritt Rom mit dem Tiber, der zu seinen Füssen liegt, den linken Arm auf eine

---

Van der Doort i. J. 1639 sein Verzeichniss der königlichen Sammlung zu Whitehall machte, verzeichnete er ‚some Two cartoons of Raphael Urbin for hangings in a slit wooden case in a passage room, the other five hangings been delivered by the Kings appointment to Francis Cleane, at Morlake, to make hangings by'. (S. Scharfs Royal Picture Galleries p. 344.) Nach Karls I. Tode erwarb Cromwell die Cartons für den Staat für 300 £. Sie wurden in einem Raume aufgehängt, den Wren zu Hampton Court unter der Regierung Wilhelms III. dafür gebaut hatte, und sind jetzt nach manchen Wanderungen im Kensington-Museum.

Der Carton zum ‚wunderbaren Fischzug' ist hoch 13', breit 17 oder 18'. Da er in verschiedene verticale Streifen geschnitten und wieder zusammengeflickt war, sind die Partien am Rande jedes Streifens verschlissen und restaurirt. Auch andere Theile sind überarbeitet, so zum Beispiel die ganze Seelandschaft und der Himmel und während dieser Operation sind die Heiligenscheine beschädigt und erneuert, sowie die Profile von Christus und dem Steuermann und die Hände des Petrus. Abgerieben und retouchirt sind auch Stellen an der Wange, dem Hals und den Händen des Heilands. Sein brauner, ursprünglich rother Rock, der Hals und die Hände des Petrus und Stirn und Bart des Steuermanns.

Der Carton ist unten und an den Seiten beschnitten, so dass der Rücken des Christus, die linke Hand und ein Theil der Figur des Steuermanns sowie die Füsse der Kraniche und die Pflanzen des Vordergrundes hier verloren gegangen sind, während wir dies alles im Teppich wiederfinden. Der Carton ist wie die übrigen dieser Reihe mit Leimfarben gemalt in höchst einfachen Tönen; wir finden keine feinen Uebergänge, die in der Weberei schwer wiederzugeben wären, sondern breite Massen von Licht und Schatten, keine Lasuren, indem die Linien so gezeichnet sind, dass sie später alle durchstochen werden konnten, was den Webern ermöglichte den Abdruck auf die Rückseite der Leinwand zu machen. Die Teppiche, die von hinten gearbeitet sind, gaben das Bild natürlich umgekehrt.

Wölfin gestützt und in der Hand ein Füllhorn. In diesen Flussgöttern erkennen wir die classischen Gestalten des Nils im Vatican oder des Tibers und des Nils auf dem Capitolsplatz, nicht copirt oder sklavisch nachgeahmt, sondern neugebildet und mit neuem Leben erfüllt durch die Kunst Raphaels.*

Von dem Carton zur ‚Bekehrung des H. Paulus', welcher schon i. J. 1521 in die Sammlung des Cardinals Grimani zu Venedig kam, wissen wir nur durch ein Verzeichniss jener Zeit.† Aber der Teppich, welcher im Vatican blieb, zeigt eine wunderbar abgewogene Composition, in welcher St. Paul und die Pferde mit grossem Geschick der ‚Schlacht bei Anghiari' von Lionardo nachgebildet sind. Die Aehnlichkeit ist zuweilen so gross, dass wir die einzelnen Figuren verfolgen können. Das Streitross des Heiligen, das von einem Diener gehalten wird, gleicht dem des Hauptmanns, der auf dem florentiner Carton von dem Bewaffneten angehalten wird. Der Bau und Schritt und die geflochtenen

* Der wunderbare Fischzug. Die Geschichte dieses Teppichs gilt für die ganze Reihe der jetzt im Vatican aufbewahrten. Wir werden sehen, dass sie nicht in Arras, sondern in Brüssel gewoben sind. Beim Tode Leos X. wurden die Teppiche für 5000 Ducaten verpfändet. Bei der Plünderung Roms i. J. 1527 wurden sie vom Conestable de Bourbon den Soldaten abgekauft, welche den ‚Elymas' entzwei schnitten, wodurch die untere Hälfte verloren ging. Zwei Stück, darunter die ‚Bekehrung des H. Paulus', fanden ihren Weg nach Constantinopel, wo sie durch Anne de Montmorency i. J. 1553 angekauft und an Julius III. zurückgegeben wurden. Die übrigen standen i. J. 1530 zum Verkauf in Lyon, wo Clemens VII. um ihren Wiedererwerb handelte. Es scheint, dass sie i. J. 1545 im Vatican waren, als Tizian den ‚wunderbaren Fischzug' copirte, von dem er späterhin eine Scene in einem Altarbild zu Serravalle benutzte. Sie wurden für Ludwig XIV. in Oel copirt und die Copien befinden sich noch in der Kathedrale zu Meaux. Im Jahre 1798 nach der Besetzung Roms durch die Franzosen wurden sie für 1250 Piaster das Stück verkauft, nach Paris gebracht und dort ausgestellt. Pius VII. erwarb sie i. J. 1818 und sie sind seitdem im Vatican geblieben. S. Gaye, Carteggio II, p. 222 und eine Inschrift in der Einfassung des ‚wunderbaren Fischzugs', welche die Erwerbung durch Pius VII. erwähnt.

Eine schattirte Biester-Zeichnung, zu Oxford no. 118, hoch 9″, breit 11″, welche den Einzug Giovannis de' Medici in Rom darstellt, ist wahrscheinlich von Penni. — Eine Wiederholung, welche jetzt nicht mehr im Louvre ausgestellt ist, beschreibt Passavant (Raphael II, p. 513).

† s. Anonymus ed. Morelli p. 77.

Schweife der Thiere, die von den Soldaten geritten werden, sind an beiden Stellen ähnlich.*

Doch diese Benutzung eines gleichzeitigen Meisters wird ganz und gar verdeckt durch die Originalität der Anordnung und besonders durch die energische und ausdrucksvolle Erscheinung des Heilands, der auf einer Wolke herabfährt und seine Hand ausstreckt, wie er spricht: ‚Saul, Saul, was verfolgest du mich?' — Die Knechte, welche erschreckt von der Stimme des Herrn, den sie nicht sehen können, Halt machen, sind vortrefflich in ihrer verschiedenartigen Stellung und Bewegung. Ein Ross zur Rechten scheut und wetteifert mit seinem Herrn in dem heftigen Angstgefühl, das seine Bewegung ausdrückt. Andere vom Gefolge stehen noch zaudernd still, und selbst ihre Pferde spitzen erstaunt die Ohren. Im Vordergrunde rechts eilt ein Lanzenträger zu Fuss Saul zur Hülfe, aber der Klang der Worte des Heilands hemmt seinen Lauf: auf ein Bein gestützt, verräth er in seinem Gesichtsausdruck die Gewalt der Bewegung. Saul liegt auf dem Boden zur Linken und blickt mit offenem Mund und starren Augen empor, Beine und Arme von sich streckend. Sein Fall ist angedeutet durch das fortrennende Pferd, das von den Knechten verfolgt und angehalten wird.† Eine schön modellirte Zeichnung zu Chatsworth mit dem Lanzenträger im Vordergrunde und den beiden Reitern neben ihm

---

* Raphaels Studien nach der ‚Schlacht' Lionardos erkennt man deutlich auf einem Blatt mit 13 nackten Kriegern zu Fuss und zu Pferde, einer Federzeichnung mit schwarzer Kreide in der Albertina, hoch 10½", breit 16 1/12". Bewegung und Verknüpfung der Figuren ist machtvoll und ganz lionardesk. Fünf von den Männern sind zu Pferde und alle im Kampf begriffen. Im mittleren Vordergrunde sieht man zwei Gefallene oder zu Boden Geschlagene, den einen von hinten, den andern von vorn. Wir kennen kein Gemälde, in welchem diese Skizze benutzt wäre.

† Die Bekehrung des H. Paulus. Vatican. Dieser Teppich weicht im Umfang von den andern ab, die nach den Cartons gearbeitet sind. In Berlin, wo jetzt die Arrazzi hängen, welche einst Heinrich dem Achten von England gehörten, sieht man den Arm des Dieners, welcher hinter dem Pferde Sauls herläuft, vollständig. Im Vatican ist er an der Schulter abgeschnitten. Kurz, das Berliner Exemplar ist am linken und oberen Rande um einen ansehnlichen Streifen breiter.

giebt allein schon eine Vorstellung von der machtvollen Wirkung des Cartons. *

Der untere Rand des Teppichs enthält ein schönes Relief mit der ‚Verfolgung der Christen durch Saulus'. Der künftige Apostel sitzt gleich einem römischen Consul zur Linken mit einem Lictor vor einem Henkersblock, nach dem ein Gefangener hingeführt wird, um enthauptet zu werden. Weiter nach rechts werden die hülflosen Christen von heidnischen Legionären gemordet: Einige liegen todt auf dem Boden, Andere werden zur Hinrichtung aufbewahrt. Die Einzelheiten dieser Schilderung gleichen vollständig denen der ‚Schlacht bei Ostia' und sind ebenso geistvolle Nachbildungen der Reliefs an den Trajans- und Antonins-Säulen. Die römische Tracht der handelnden Personen erhöht die Aehnlichkeit, während Anderes, wie der Todte auf der Erde und die kämpfenden Soldaten zu Pferde und zu Fuss, an antike Cameen oder an die Sarkophage der Constantia und Helena im vaticanischen Museum erinnern. †

Aehnliche Friese an den andern Teppichen geben einen Anhalt, um die Reihenfolge zu bestimmen, welche sie einst eingenommen haben. Die Reihe zur Linken illustrirt die wichtigsten Vorgänge im Leben Leos X., die zur Rechten das Leben des H. Paulus.

---

* Chatsworth, Studie in rother Kreide, hoch 12", breit 9". Diese herrliche Zeichnung giebt die drei Figuren, wie sie im Carton erscheinen, das heisst umgekehrt und in der Bewegung von links nach rechts.

Dieselbe Zeichnung in der Sammlung Teyler zu Haarlem ist nach unserm Dafürhalten unecht, obgleich Passavant (II, p. 460) dafür einzutreten scheint. In dem Exemplar zu Chatsworth ist der Kopf des laufenden Lanzenträgers abgewandt, sodass wir die Rückseite sehen, während er im Teppich in Profil erscheint. Er ist hier in der Zeichnung mit Hemd und Hose des Modells bekleidet. Das Pferd des Reiters ist nur angedeutet. Der Helm der dritten Figur ist einfacher als im Teppich.

† Unter den Kämpfenden sieht man einen Mann, der einen Streich gegen einen Flüchtigen führt, den er an den Haaren hält. Ein gleicher Vorgang findet sich auf der Skizze für den ‚bethlehemitischen Kindermord' in Windsor und einer Federzeichnung, die sich einst in der Sammlung des Dr. Johnson zu Oxford befand. Der Unterschied liegt hier darin, dass der Krieger einen Mann anhält, während er in den Zeichnungen eine Frau verfolgt. Der todte

Unter der ‚Berufung des Petrus' sehen wir die ‚Plünderung des Palazzo Medici zu Florenz'. Rechts sind die Anhänger der Familie von ihren Feinden zurückgeschlagen, welche am Thor des Palastes sich drängen mit Reliefs in den Händen, Marmor-Blöcke und Vasen und Bücher tragend oder auf einem zweirädrigen Karren die grösseren Bruchstücke von Statuen und Büsten fortschleppend. Daneben sitzt eine allegorische Figur von Florenz in antikem Costüm trauernd über den Verlust der Medici, während Pietro und Giuliano in florentiner Tracht und Giovanni in einer Mönchskutte aus der Stadt entfliehen. Ein Riese, der die Erdrinde aufhebt, bezeichnet das revolutionäre Erdbeben, welches die Familie aus Toscana vertrieb. Zwei anmuthige Pilaster zu Seiten des Teppichs tragen Abbildungen der Jahreszeiten und der Parzen.* — Unter der ‚Steinigung des Stephanus', welche keine decorativen Pilaster zur Seite hat, erscheint Giovanni de' Medici bei seinem Einzug in Florenz in der Eigenschaft eines Legaten unter Innocenz VIII. Die Sorgfalt, mit welcher dieses Werk ausgearbeitet ist, sieht man in zwei Skizzen zu Paris und Wien, in welchen wir die Hand Pennis erkennen.† Liegende Flussgötter füllen die

Christ im Vordergrunde links liegt horizontal wie ähnliche Figuren an der Trajans-Säule. Die knienden Christen gleichen denen am Sarkophag der Constantia.

* Es giebt keine Zeichnungen für diesen Fries. Er ist gleich den andern erfunden und geordnet im Geiste der Reliefs an den antiken Siegessäulen, nur ist das classische Costüm mit florentiner Tracht untermischt. Die trauernde Figur von Florenz hat einige Aehnlichkeit mit einer Gestalt auf einem Relief am Piedestal einer kolossalen Statue der triumphirenden Roma im Cortile des Capitols.

† Paris, Louvre no. 584 des Katalogs von 1845, gegenwärtig nicht ausgestellt. Federzeichnung in Biester, lavirt und gehöht mit Weiss, hoch 0,11 m, breit 0,4 m. Die Ausführung ist sorgfältig, aber kalt. Das Blatt mag nach einer Skizze Raphaels von Penni ausgearbeitet sein. Zwei Flüsse wie im Fries; auf einem Hügel zur Rechten eine Figur, die ihr Haupt in die Hand stützt. Links Florenz durch eine Frau dargestellt und der Cardinal de' Medici auf einem Maulthier vor den Behörden und dem Volk, begleitet von zwei Cardinälen.

Wien, Albertina, gleich der vorigen, aber die Figuren etwas näher zusammen. Eine dritte Zeichnung desselben Gegenstandes wurde bei der Versteigerung des Königs von Holland im August 1850 von Herrn Woodburn als Raphael erworben. Ihr gegenwärtiger Eigenthümer ist unbekannt. (Nicht von uns gesehen.)

Ecken des Bildes. Der Tiber blickt nieder wie trauernd über den Abschied des Legaten. Der Arno auf der andern Seite blickt aufwärts und eine Personification von Florenz, eine Frau in classischer Tracht an den Thoren eines Tempels, bewillkommnet den Cardinal, der mit seinen Prälaten und grossem Gefolge heranreitet, um die Behörden der Republik zu begrüssen. — Unter der ‚Heilung des Lahmen' sind zwei Scenen geschildert. Zur Rechten wird Cardinal Giovanni zu Pferde von Reitern angegriffen und gefangen genommen. Hinter ihm wüthet noch die Schlacht, während ein Pferd mit den Wellen des Flusses kämpft, in dem zwei Fahrzeuge im Gefecht sind. Der Ronco, an dem die Schlacht von Ravenna geschlagen wurde, ist durch einen antiken Flussgott dargestellt. — Zur Linken ist der Cardinal der Gefangenschaft entronnen und reitet begleitet von seinen Freunden vor einer Najade, welche mit einer Lanze in der Hand neben einer Quelle ruht. Der Irrwisch im Schilf hinter der Najade und die Hütte auf einem Hügel daneben sollen eine Anspielung auf die Gefahr sein, welcher Leo ausgesetzt war, als er in einem Taubenschlag eingesperrt war, ehe er ausgeliefert wurde. — Gehen wir dann zu der Einrahmung des ‚Ananias', so finden wir die ‚Ansprache des Ridolfo', des Hauptes der florentiner Republik, und die Begrüssung Giovannis in seiner Vaterstadt. Die erste Scene ist auf den Platz vor dem Stadtpalast verlegt, wo Ridolfo von der Treppe herab die Menge anredet. Im Vordergrunde rechts sitzen oder klettern Zuschauer am Postament des David von Michelangelo, am Eingang des Palazzo Vecchio, und ein Weib aus dem Volk, welches ein Kind liebkost, steht mit einem älteren Kinde davor neben einem beleibten Mann von niederem Stande, der verwundert mit den Fingern im Munde dasteht.* — Im zweiten Relief figurirt wieder

* ‚Die Ansprache Ridolfos', Louvre no. 585 des Katalogs von 1845 (jetzt nicht ausgestellt), Federzeichnung, lavirt mit Umbra und Weiss, hoch 0,13 m, breit 0,42 m. Diese Zeichnung giebt die Composition Raphaels nur schwach wieder. Sie ist wahrscheinlich von Penni. Der David Michelangelos, den Raphael offenbar in der Erinnerung hatte, ist jedoch nicht genau nach dem Original copirt.

der Arno mit einer allegorischen Darstellung von Florenz, und davor verbeugen sich die Beamten vor dem Cardinal, welcher von Prälaten und Dienern begleitet ist. Ein Flussgott schliesst die Scene und an einem schönen Pilaster sehen wir Glaube, Liebe, Hoffnung in Nischen mit Arabesken eingeschlossen.

Die Scenen aus dem Leben des H. Paulus auf der Reihe zur Rechten sind weniger interessant und weniger geschickt componirt als die, welche die Geschichte Leos illustriren. Ihre Reihenfolge ist unterbrochen durch den Verlust der unteren Hälfte des Teppichs mit ‚Elymas'. Es ist jedoch genug übrig geblieben, um den Geist zu zeigen, in welchem diese Sachen gearbeitet sind. — Unter ‚St. Paul in Lystra' ist der Heilige geschildert, wie er unter den Segenswünschen seiner Freunde Antiochia verlässt. Wir sehen ihn wiederum in Begleitung von sechs Christen. — Ein anderes Bild zeigt ihn in einer Synagoge die Schrift auslegend. Ein Pilaster zur Seite des Teppichs ist mit schönen Grottesken und höchst belebten Figuren geschmückt. Der Saum unter der ‚Predigt in Athen' ist durch Karyatiden in vier Felder getheilt: darin sehen wir St. Paulus webend, von den Juden verspottet, den Christen in Korinth die Hand auflegend und vor Gallion, den Landvogt von Achaja, geführt. Zwei schöne Pilaster fassen den Teppich ein: zur Rechten sehen wir die Horen nebst einer Uhr, zur Linken Herkules, welcher die Himmelskugel von Atlas übernommen hat. Die Reihe wird beschlossen durch den Fries unter dem ‚Gefängniss des H. Paulus', auf dem die Figur eines Kriegers oder Pilgers mit einem Stab erscheint, vor dem ein Anderer kniet.

Der Eifer, mit welchem die Künstler der Renaissance die Vorbilder der antiken Kunst benutzten, tritt uns nirgends deutlicher entgegen als in den Personificationen der Flüsse und Städte an den Einfassungen der vaticanischen Teppiche. Zwei dieser Darstellungen schmücken den Fries des ‚wunderbaren Fischzuges'; vier andere bemerken wir in den übrigen Bildern. Der Arno und der Tiber unter der ‚Steinigung des Stephanus' erinnern mit ihren bärtigen Häuptern, ihren Füllhörnern, Urnen und Schilfrohren an die als ‚Oriens' und ‚Occidens' bezeichneten Gestalten am Constantinsbogen oder an eine Figur, welche Bartoli vom Aquäduct des

Vespasian abzeichnete. Der Ronco unter dem Teppich mit der ‚Heilung des Lahmen' gleicht umgekehrt dem ‚Occidens'. Eine Mischung von antiker Empfindung und michelangelesken Verhältnissen erkennen wir in dem Arno unter dem Ananias, doch scheint die Figur dem ‚Tigris' des vaticanischen Museums nachgebildet. Wir haben kein Zeugniss von ausgedehnten Nachforschungen nach den Antiken der Halbinsel; aber wir dürfen wohl annehmen, dass Raphael die näheren Quellen erschöpft glaubte, als er ‚Zeichner nach Pozzuoli und Griechenland*' schickte, um alle Ueberreste der alten Kunst kennen zu lernen. Seine Absicht war nicht die Originale in seinen Gemälden zu copiren, sondern sie zu studiren und ihnen die künstlerischen Gesetze zu entnehmen, welche in ihnen verkörpert waren.

Die Gemälde, welche die Geschichte des heiligen Petrus schildern, würden für einen weniger erfahrenen Meister eine schwere Aufgabe gewesen sein. In der ‚Berufung des H. Petrus' hat Raphael in genialer Weise durch die kniende Figur des Petrus Christus von den zehn Aposteln getrennt. Nach einer ebenso einfachen wie grossartigen Anordnung steht der Heiland allein auf der linken Seite des Bildes, durch ein ideales Haupt und mächtigere Körperbildung vor seinen Jüngern ausgezeichnet. Zur Rechten sind die Zehn so wunderbar künstlich gruppirt, dass alle, ausser Einem, vollständig oder doch genügend zu sehen sind. Den ersten Platz nehmen natürlich Johannes und Andreas ein: in Beiden sind die Fischer des ‚wunderbaren Zugs' leicht wiederzuerkennen, welche durch ihren Glauben zu würdigen Vertretern ihrer Sendung erhoben sind. Mannigfaltige Bewegung und Stellung, verschiedene Statur, Geberde, Miene und Gemüthserregung erfüllen die Gruppe mit solchem Leben, und dazu ist die Landschaft so glücklich entworfen, dass die Wirkung des Linienspiels allein schon bezaubernd ist. Diese Wirkung ist erhöht durch eine Vertheilung von Farbe und Schatten und einen Fluss der Gewandung, die vollkommen tadellos sind. Die Brust und der linke Arm des Christus sind nackt. Sein langes Haar fällt in wallenden Locken auf seine

* Vasari VIII, p. 41.

Schultern. Er blickt nach den zehn Jüngern, während er auf Petrus zeigt, seine rechte Hand ist auf die Schafherde hinter ihm gerichtet. Ein langer Mantel fällt von seiner linken Schulter auf den Boden und lässt die Füsse frei: man sieht die Stigmata. Das Antlitz kann den Vergleich mit dem Lionardos im Abendmahl zu Mailand aufnehmen: so grossartig ist die Bildung und so schön die Vereinigung von Güte und Heiterkeit. St. Petrus blickt zu ihm auf mit dem Ausdruck festen Glaubens und unwandelbaren Vertrauens. Er hält die Schlüssel in seinen über der Brust gekreuzten Armen. Andreas zu seiner Seite ist ernst, aber überrascht; Johannes eilt liebevoll anbetend vor. Die Uebrigen sind resignirt, entschlossen, gedankenvoll, ernsthaft in den mannigfaltigsten Abstufungen. Am Ufer rechts liegt ein Boot als Abzeichen des Berufs Petri. Der See theilt sich in schmale Buchten. Hochragende Thürme krönen einen Hügel an der Küste. Weiter hinein ins Land zieht sich ein hoher Berg, vor dem abschüssige Felsen zum Theil mit Bäumen bedeckt sind. Aus dem Thor der Mauer hinter Andreas kommt eine Strasse, auf der eine Frau eine Last trägt und ein Kind führt, dabei ein Schäfer mit seiner Herde. Raphaels Stil in diesem Gemälde vereinigt die Eigenschaften, welche Masaccios ‚Zinsgroschen' in der Cappella Brancacci auszeichnen. Er verwirklicht die Grundsätze, welche endgültig festgestellt waren in den Vorschriften Lionardos.* Wie diese Ideen

---

* ‚Die Berufung des H. Petrus', Kensington-Museum. Dieser Carton ist an den Rändern der Streifen, welche bei der Aufstellung des Bildes zusammengefügt wurden, verfärbt. Wenn wir die Figur des Heilands als Eins zählen und die der Jünger, wie sie auf einander folgen, bis Zwölf, so werden wir finden, dass eine besonders schlimme Ansatzlinie längs der rechten Seite des Gesichts und über die Brust des Christus geht; eine andere über Bart und Ohr des Andreas (3); eine dritte neben dem Ohr von 7, eine vierte mitten durch den Kopf von 11. Der Kopf des H. Petrus schliesst nicht genau an die Schultern an. Seine Füsse und die Hände des Evangelisten haben durch Nachbessern und Abblättern gelitten; Gesicht und Fuss des letzteren sind neu umrissen. Bei den andern Figuren sind durch Ausbessern verändert: der Bart von 5, das Haar von 6, die Stirn von 7, Haar, Fleisch und Fuss von 8, und Mantel und Fuss von 11. Die Schüler, welche hier mit Raphael zusammen arbeiteten, scheinen Penni

sich allmählich zur Reife entwickelt haben, sehen wir in den Zeichnungen und Studien, welche Raphael machte oder seinen Gehülfen zur Vollendung einhändigte. In Windsor finden wir die Composition umgekehrt mit Christus im Profil gen Himmel zeigend nebst Petrus und seinen Genossen im Hauskleide der Modelle. Der siebente und achte Apostel haben ganz dieselbe Stellung wie im Carton und jede Gestalt ist eine vortreffliche Wiedergabe der Natur in augenblicklicher Bewegung.* Für Christus allein findet sich eine Studie in rother Kreide im Louvre, in der Haltung ähnlich der auf dem Blatte in Windsor.† Die ganze Composition kehrt wieder im Louvre, wie sie von Gian Francesco Penni endgültig ausgeführt und zum Gebrauch durchlöchert ist.‡ Der Carton selbst war ohne Zweifel zum grossen Theil das Werk jenes Schülers. Dieser aber arbeitete fortwährend unter Aufsicht und Leitung des Meisters, von dessen Hand offenbar die letzten Pinselstriche herrühren sowie die Vollendung der fein modellirten Köpfe,

---

und Giovanni da Udine gewesen zu sein. Die Landschaft und der Himmel, wahrscheinlich von Letzterem, ist an manchen Stellen retouchirt, hauptsächlich in den Wolken.

* Windsor, Studie in rother Kreide, hoch 12″, breit 15″, wahrscheinlich identisch mit der von Richardson beschriebenen (l. l. p. 31) im Palaste Bonfiglioli zu Bologna. Christus steht auf der rechten Seite im Profil nach links, ohne den rechten Vorderarm, die Linke erhebend, als wenn das Modell einen Stock gehalten hätte. St. Andreas (3) ist weggelassen, ebenso der letzte Jünger (12). Diese Zeichnung wird als ein ‚Abzug von einem zum Theil zerstörten Original' beschrieben, was offenbar nicht unrichtig ist, denn die Schraffirung ist in diesem Blatte von links nach rechts ausgeführt, als wenn sie mit der linken Hand gemacht wäre und dies würde ganz natürlich erscheinen, wenn es ein Abdruck wäre, der das Original umgekehrt wiedergiebt.

† Louvre no. 314, Christus in rother Kreide, hoch 0,253m, breit 0,134m. Dies ist wahrscheinlich der erste Entwurf zum Christus, der niederblickt in Profil, die Hand erhebend als wenn er einen Stock hielte. Die Stellung ist genau die der Windsor-Zeichnung umgekehrt. Es ist eine meisterhafte Studie von Raphael selbst und zeigt deutlicher als irgend eine andere seine eigene Empfindungsweise. Sie ist unglücklicher Weise geflickt und ausgebessert. Zwei kleine Stücke sind an der linken Seite in das Papier eingesetzt, ein grösseres an der rechten. Der halbe linke Fuss und ein Stück des linken Armes sind neu.

‡ Die Berufung des H. Petrus, Louvre no. 1610. Kreide- und Federzeichnung, mit Weiss gehöht und

Die „Berufung des h. Petrus“.

welche trotz aller Beschädigung durch Zeit und Ausbesserung immer noch unsere Bewunderung erregen. Wenn Giovanni da Udine verwendet ist, so muss es bei der Landschaft gewesen sein, welche die Schönheit der Composition so glücklich ergänzt. Als der Teppich im Vatican aufgehängt war, zeigte er einige merkwürdige Veränderungen. Das weisse Gewand des Christus war in einen sternenbesäten Stoff verwandelt, der mit goldenen Bändern eingefasst war; auch die Tracht des Petrus war mit ähnlichen Säumen ausgestattet, die Köpfe hatten ein nordisches Aussehen angenommen und die Falten der Kleider waren durch niederländische Unregelmässigkeiten etwas entstellt.* — Bevor aber die Muster nach Flandern geschickt wurden, hat man, wie es scheint, Copien genommen, um sich gegen Unglücksfälle und Verlust zu schützen, und schöne Fragmente dieser Copien in verschiedenen Sammlungen führen zu der Vermuthung, dass sie unter Raphaels Aufsicht ausgeführt sind.†

---

zur Uebertragung quadrirt, hoch 0,222 m, breit 0,354 m, aus den Sammlungen J. Stella, Orléans und Coypel, i. J. 1753 für die königliche Sammlung in Paris erworben. Diese Zeichnung entspricht dem Carton, doch fehlen der Nachen und die Herde. Die Figur des Christus ist ganz bekleidet, der Kopf alt und langbärtig. Die Zeichnung stammt wahrscheinlich von Penni und hat durch Abnutzung und Ausbessern gelitten.

Eine ärmliche lavirte Copie der vorigen findet sich in Windsor, eine andere in den Uffizien no. 1221.

* Die Geschichte dieses Teppichs ist auch die der anderen schon beschriebenen Stücke (s. Taf. VIII).

† Copien des Cartons: Louvre no. 331, in rother und schwarzer Kreide, hoch 0,461 m, breit 0,334 m. Büste des Apostels, welcher auf dem Carton der vierte von rechts ist, aus zwei horizontalen Stücken zusammengesetzt, deren Ansatzlinie quer durch das Gesicht über den Nüstern läuft. Dies Fragment ist sehr übermalt, trägt aber noch das Gepräge einer Arbeit von Raphaels Schülern. Es ist im Auge und auch sonst ausgebessert und beschädigt.

Chantilly, Sammlung des Herzogs von Aumale, vielleicht dasselbe Blatt, welches Richardson in der Sammlung Crozat (l. l. p. 13) beschreibt. Acht Apostelköpfe in demselben Stil wie das Exemplar im Louvre sind auf drei Blättern zusammengestellt, von denen eines 0,38 m hoch und 0,5 m breit ist, die andern 0,61 m und 0,57 m und 0,75 m breit. Ob das Blatt im Louvre und die zu Chantilly Bruchstücke eines vollständigen Cartons sind, ist ungewiss. Ein Fragment von dem linken Arm des Christus befindet sich zu Oxford (s. unten). Die

Der Carton für die ‚Steinigung des Stephanus' hat das Schicksal der ‚Bekehrung des Paulus' getheilt: das Gemälde ist nur bekannt aus dem Teppich im Vatican. Aber die Original-Skizze in der Albertina beweist, wie eng sich Raphaels erster Entwurf an den Text der Schrift anschloss. Die beiden Momente, welche in der Skizze zur Darstellung kommen, sind den Worten entnommen: ‚Als Stephanus aber voll heiligen Geistes war, sahe er auf gen Himmel' und ‚sie stiessen ihn zur Stadt hinaus und steinigten ihn. Und die Zeugen legten ab ihre Kleider zu den Füssen eines Jünglings, der hiess Saulus'.* Saul sitzt nackt im Vordergrunde links und zeigt auf Stephanus, welcher mitten unter seinen Verfolgern kniet und mit begeisterten Blicken aufwärts schaut. Einer von den Zeugen neben Saul legt seine Kleider ab, was die Andern schon früher gethan haben. Die Gruppen zu beiden Seiten des Märtyrers sind verschieden beschäftigt. Drei Männer zur Linken schleppen Steine herbei, einer rechts ist im Begriff zu schlagen, zwei andere werfen und einer bückt sich, um die Todeswerkzeuge zu sammeln. Die Anordnung folgt einem verwandten Prinzip wie die der ‚Berufung des Petrus' und beruht auf dem Gegensatz

---

Köpfe in Chantilly sind auf einen landschaftlichen Hintergrund von anderer Hand geklebt.

Das Oxforder Fragment no. 119, Tempera auf Papier, hoch 12″, breit 20½″, zeigt denselben Stil wie die vorhergenannten Köpfe. Zwei Bruchstücke, ähnlich denen zu Chantilly, sind im Schloss zu Weimar und ein anderes im Besitz von Lord Lansdowne zu Bowood. Es ist um so wahrscheinlicher, dass in der von uns angenommenen Weise Copien gemacht sind, als wir jetzt wissen, das Leo X. einen Maler Thomas Vincidor von Bologna, welcher zu Rom studirt hatte, mit einem von Bembo ausgefertigten Breve i. J. 1520 nach London schickte und (offenbar in Folge dieser Sendung) eine Reihe von Teppichen nach Raphaels Zeichnungen an Heinrich VIII. von England schenkte zur Belohnung für seine Schrift gegen Luther, wobei er ihm zugleich den Titel ‚Defensor Fidei' verlieh (s. Scharfs Royal Picture Galleries p. 309. 10). Wir werden später sehen, was aus diesen Teppichen wurde; ob sie nach den Original-Cartons oder nach Copien gearbeitet sind, wissen wir nicht. Vincidor kann den Brief für den Nothfall mitbekommen haben. Vgl. Pinchart in der Revue universelle des arts, August 1858, der das Schreiben Bembos vollständig mittheilt. Moderne Copien der Cartons finden sich zu Knole, in der Akademie zu London und zu Moskau.

* Apostelgeschichte VII, 55—57.

zwischen dem knienden Märtyrer und den stehenden Verfolgern. Die Bewegungen sind lebhaft und rasch, wie sie Raphael am Modell studirt hatte, und sind mit einer unvergleichlichen Leichtigkeit aus der Erinnerung wiedergegeben.*

Im Teppich sind die Figuren weniger kunstvoll als in der Skizze angeordnet, aber nicht ohne grosse Mannigfaltigkeit in der Bewegung. St. Stephan ist nach rechts gewendet und kniet in der Tracht eines Diaconus die Arme ausgestreckt. Er ‚sieht auf gen Himmel und sieht die Herrlichkeit Gottes und Jesum stehen zur Rechten Gottes'.† Sauls Begleiter sind alle bekleidet, er selbst in Rock nnd Mantel sitzt auf der rechten Seite des Bildes und leitet die Hinrichtung. Die Mörder sind alle auf der linken Seite zusammengedrängt, einer von ihnen schreitet vorwärts und ist im Begriff ein Felsstück mit beiden Händen zu schleudern. Drei Andere in trefflicher Gruppirung entsenden die Wurfgeschosse aus der Entfernung, während ein Fünfter im Vordergrunde links sich bückt, um Steine aufzuheben. Die Haltung dieses Mannes, ein Meisterstück schwieriger Verkürzung, erinnert lebhaft an die des Johannes und seines Bruders, welche sich im ‚wunderbaren Fischzug' zu ihren Netzen bücken, und verknüpft so den Gedanken dieses Bildes mit dem fast unmittelbar vorhergehenden. Aber die muskulöse Gestalt des Mannes verräth die Hand Giulio Romanos, welcher später die ‚Steinigung' für Santo Stefano in Genua malte. Der Teppich steht nur der Originalzeichnung nach in Energie und Mannigfaltigkeit der Bewegung. Christus im Profil, dem Stephanus erscheinend, ist begleitet von drei Engeln, deren Bewegungen, wie sie die Wolken öffnen, ebenso anmuthig wie originell sind. Eine schöne Landschaft ruft uns die mauerbekrönten Hügel aus der Umgebung Roms ins Gedächtniss.‡

‚Die Heilung des Lahmen' ragt unter den raphaelischen Cartons hervor durch Grossartigkeit der Erfindung und Mannigfaltig-

---

* Die Steinigung des Stephanus. Albertina, Federskizze, hoch 10¼", breit 16¼". Zehn Figuren.

† Apostelgesch. VII, 55.

‡ Die Geschichte des Teppichs ist dieselbe wie die des ‚wunderbaren Fischzuges'.

keit der Bewegung und des Ausdruckes. Die Handlung ist in eine Halle verlegt, welche sich von der eines griechischen oder römischen Tempels nur durch die Windungen der Säulen unterscheidet. Man hat vermuthet, dass der Meister diese Windungen von Säulen entlehnte, welche in der Peterskirche verwandt waren und aus dem Tempel zu Jerusalem herstammen sollten.* Die einfacheren Linien der griechischen Architektur würden vielleicht einen besseren Eindruck gemacht haben; aber die Windung stimmt zu der übernatürlichen Hässlichkeit der Krüppel, deren Gestalten sie umrahmt. Wir finden bei Raphael ein weniger eifriges Studium des Hässlichen als bei Lionardo, der es versuchte Typen zu verewigen, welche unschöne Formen mit Gemeinheit vereinigten. Wenn aber Hässlichkeit durch grotteske Umgebung irgendwie erhöht werden kann, so sind die ‚Säulen des schönen Thores' für diesen Zweck wohl geeignet. Sie sind mit Ornamenten von Weinreben und anderen Pflanzen geschmückt, die von Kinderfiguren belebt sind und abwechseln mit spiralförmigen Riefeln, die aus Akanthosblättern emporsteigen. Zwischen den mittleren Säulen steht Petrus segnend vor einem Krüppel, dessen Hand er gefasst hat. Das zerlumpte Hemd und Wams, welche das vertrocknete Fleisch des Scheusals bedecken, stechen lebhaft ab von der reichen Gewandung des Apostels, dessen würdevolle Miene und mitleidiger Blick einen gleich trefflichen Gegensatz bilden gegen die groben Züge und das gemeine Gesicht des Menschen, den er segnet. Doch auch hiervon abgesehen, ist der Bettler missgestaltet; seine Füsse sind steif, sein rechtes Bein eingeschrumpft und gekrümmt über dem linken, und nur ein Wunder kann ihm Kraft verleihen, sich zu erheben und diese Glieder zu gebrauchen. Die Wirkung des Wunders aber ist angedeutet durch die Anspannung der Hand, die Petrus gefasst hat, und einen Ausdruck des Schmerzes in dem Gesicht des Leidenden. Die Feinheit der Zeichnung ist so gross, die Haltung so ausdrucksvoll, dass man fühlt, der Mann wird sich in Kurzem an dem Krückstock in seiner

* Passavant, Raphael II, p. 198.

Rechten aufrichten und geheilt sein. Es ist nichts Abstossendes in dem Vorgang, kein Zurschautragen von Körperschäden, sondern eine unverhohlene Schilderung der Missgestalt, wie sie Masaccio bei demselben Vorwurf in Carmine giebt, nur dass hier alle Elemente der hohen Kunst hinzugekommen sind, welche von den späteren florentiner Meistern ausgebildet war, ehe sie in Raphael zu ihrer letzten Entfaltung kam. St. Johannes zur Seite des Petrus betrachtet den Kranken mit wehmüthigem Mitgefühl, drei von den Armen neben ihm sehen zu mit verschiedenem Ausdruck von Erwartung und Ueberraschung. Höhnischer Unglaube ist der Erscheinung des zweiten Krüppels unter den Säulen zur Rechten vorbehalten. Er richtet sich kniend an einem Stabe auf und sieht aufmerksam auf St. Petrus; ein zerlumptes Hemd, aus dem die nackten Arme hervorragen, bedeckt einen hageren Körper, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt. Ein Lederriemen, an dem ein Fässchen hängt, hält das Hemd in losen Falten über der Hüfte zusammen. Das spärliche Leben in der Gestalt ist angedeutet durch die dünnen Haarringel am Kinn, einen kahlen Schädel und eine lederartige Haut. Die vorstehende Unterlippe und kleine trübe Augen bekunden die niedere Schlauheit des gewerbsmässigen Bettlers. Doch die Gemeinheit dieser unerfreulichen Erscheinung wird durch die Schönheit und Unschuld einer jungen Mutter mit einem Kinde auf dem Arm und durch Männer und Frauen, die dem Wunder gespannt zuschauen, vollständig aufgehoben, sodass die künstlerische Harmonie des Ganzen ungestört bleibt. Zur Linken sehen wir einen Mann mit einem Mantel in tiefen Gedanken auf seinem Wege zum Tempel anhalten, während ein nackter Knabe aufblickt und sein Gewand ergreift, als wollte er ihn aufmerksam machen, damit seine Begleitung, ein Weib, das einen Korb mit Tauben auf dem Kopfe trägt und einen Knaben mit zwei an einen Stock gehängten Tauben an der Hand hat, nicht weitergeht und von ihm getrennt wird. Wir haben hier ein merkwürdiges Beispiel von der Verschiedenheit, welche durch die Verwendung mehr oder weniger begabter Gehülfen verursacht wird, denn der Knabe mit den Tauben ist ein hübsches pausbäckiges Kind mit einem fröhlichen Gesicht und stolz auf die Ehre, seines Vaters

Opfergabe zu tragen. Er sieht aus, als wenn Raphael ihn gemalt oder wenigstens die Linien Pennis übergangen hätte, während der andere Knabe, schon etwas älter, in rascher lebendiger Bewegung verunziert ist durch übertriebene Muskulatur, einen ziegelrothen Ton im Fleisch und undurchsichtige Schatten, welche Giulio Romano eigen sind. Die feinen Abstufungen des Tones, welche ursprünglich den Carton auszeichneten, können wir noch an den Stellen bemerken, welche der Ausbesserung zufällig entgangen sind. Die freie Luft im Vordergrunde, der helle Himmel zwischen den Säulen zur Linken, das Dunkel der Nische und der Colonnade rechts, welche durch Hängelampen schwach erleuchtet sind, muss von grosser Wirkung gewesen sein. Die technische Ausführung würde besser gewesen sein, wenn Raphael einen grösseren Antheil daran gehabt hätte; ihm aber gehört die vollendete Anordnung der Gruppen, und die Gegensätze in ihnen, ihm die breite Abwägung von Licht und Schatten in einer gemässigten Farbenscala.*

Raphael bildete den ‚Tod des Ananias' nach dem Vorbilde der ‚Disputa' und der ‚Schule von Athen'. Er gruppirte die Figuren

* ‚Die Heilung des Lahmen'. Kensington-Museum, Carton, in Tempera gemalt. Die Oberfläche ist durch Uebermalung entstellt und, um es zu wiederholen, am meisten verdorben ist die mittlere Hauptgruppe, an welcher Raphael wahrscheinlich mit eigener Hand gearbeitet hat. Fleisch und Haar des Petrus ebenso wie seine Gewandung sind sehr übermalt und undurchsichtig in den Schatten. Es finden sich aber einige reine Stellen an der Hand. Johannes und der Krüppel sind ebenso mitgenommen, die Fleischtheile mit einem einförmigen Roth überzogen. So ist das Nackte meistens neugemalt, und wo dies nicht geschehen ist, ist das Papier verblichen und entfärbt. Der zweite Krüppel ist vielleicht noch mehr beschädigt als der erste durch die veränderte Modellirung der Arme. Der Kopf jedoch ist besser erhalten als das Uebrige. Vom Hintergrund ist wenig oder gar nichts im ursprünglichen Zustand. Der besterhaltene Theil des Gemäldes ist die Frau mit dem Kinde auf den Armen, welche eine ausnahmsweise gute Arbeit von Giulio Romano zu sein scheint. Die Architektur und das Ornament sind ohne Zweifel von Giovanni da Udine. Es giebt keine Zeichnungen für diesen Carton. Der Teppich hat dieselbe Geschichte wie die vorigen. Ein Bruchstück einer Copie des Cartons in der Sammlung Guise zu Oxford enthält die Frau, welche die Tauben auf dem Kopfe trägt.

theils auf dem Flur, theils auf einer Erhöhung dahinter. Eine erhabene Fläche, die mit einem rohen Holzgeländer eingefasst ist, deutet die hastige Einrichtung eines christlichen Presbyteriums an und giebt uns die Vorstellung einer bescheidenen und werdenden Gemeinde. Eine malerische Wirkung machen die Figuren, die auf dem Flur knien, und die Gruppe der auf der Erhöhung stehenden Apostel, und eine schöne Ellipse entsteht durch die Verknüpfung der Vorgänge auf der rechten und linken Seite. Die Mitglieder der Gemeinde stehen an den äussersten Enden, während zwei Apostel links auf der Erhöhung sich niederbeugen, um den Armen darunter Almosen auszutheilen. Den Mittelpunkt der Handlung bildet der liegende Ananias, welcher zur Rechten sterbend niederfällt. Er liegt in starker Verkürzung auf dem Flur, die nackten Glieder gelähmt, doch noch biegsam und geschmeidig, das Haupt zurückgeworfen, die Augäpfel nach innen. Der eine Arm hängt kraftlos, der andere, der linke, hält noch schwach den Körper aufrecht und bewahrt ihn vorm Fall — ein Leib von herkulischer Bildung, der sich im Todeskampfe windet, ein grobe Gestalt mit einem gewöhnlichen Gesicht, das vom Schmerz verzerrt wird. Die Lage des Leibes und der Glieder scheint unmittelbar aus der Natur genommen, erinnert aber in gleicher Weise an Lionardos ‚Schlacht von Anghiari' und das Meleager-Relief wie der ‚Heliodorus' und der Flussgott in Marc Antons Parisurtheil.* Es ist möglich, dass dem Künstler andere Vorbilder vorschwebten, da die Bewegung in plastischen Werken jener Zeit sich wiederholt.† Zwei Männer, welche sich über Ananias

* Marc Antonio hat den ‚Ananias' auf einem berühmten Blatt nach einer Zeichnung Raphaels gestochen.

† Man sehe, was wir zum ‚Heliodorus' bemerkt haben. Ausserdem vergleiche man die Bibel von 1512: ‚Epistolae et Evangelii stamp. in Venetia per Marc Antonio di Fradeli da Sabio, MDXII del Mese de Zugno'. Diese seltene Ausgabe der Episteln und Evangelien findet sich in der Marucelliana zu Florenz und enthält p. 29 eine Darstellung mit Christus, der einen Besessenen heilt, dessen Figur, abgesehen vom Kopf in Profil, eine genaue Wiederholung des Ananias ist. Baron Liphart, dessen Einsicht in künstlerischen Dingen bekannt ist, war der Erste, der uns auf diese von Herrn Bayersdorfer aufgefundene Uebereinstimmung aufmerksam machte.

beugen, sind vor Erstaunen ausser sich; weiter zurück steht Sapphira, noch unbekannt mit dem Schicksal ihres Gatten, und zählt die Geldstücke, die er zurückbehalten hat. Ein Mann und eine Frau kommen mit Bündeln von Linnenzeug. Links neben dem Verbrecher sieht man einen Mann, auf ein Knie gestützt, erschreckt zurückfahren und hinter ihm kauert eine Frau, welche in den stierenden Augen und ausgestreckten Händen Entsetzen zeigt. Unvergleichlich ist die Art, wie Raphael die Zeichnung zu ‚Moses vor dem brennenden Busch' in der Camera dell' Eliodoro benutzt hat, um eine Bewegung demüthiger Verehrung in die des erschrockenen Zusammenfahrens zu verwandeln. Weiter hinten erscheinen die Armen kniend oder stehend, um von Johannes und einem seiner Begleiter Almosen zu empfangen. Auf der Erhöhung nimmt die beherrschende Stelle St. Petrus ein, welcher auf Ananias zeigt und feierlich seine Bestrafung verkündet. Ein anderer Apostel rechts von Petrus deutet gen Himmel als auf den Sitz des Richters. Die übrigen von den Elf schaaren sich hinter Petrus und sind mannigfach erregt durch den Vollzug des Wunders. Im dunklen Hintergrunde links steigen ein alter Mann und eine Frau eine Treppe hinan, auf der entgegengesetzten Seite verdeckt eine niedrige Mauer zum Theil eine Hügellandschaft hinter dem leichten Laubwerk junger Bäume. Man kann nicht übersehen, dass Petrus und sein Begleiter hinter dem Holzgeländer sowie Ananias auf der Erde in ihrer ganzen Erscheinung übereinstimmen mit Plato und Aristoteles und dem Diogenes der ‚Schule von Athen'. Hier wieder finden wir dieselbe Würde und monumentale Einfachheit der Gewandung. Einen grossartigen Gegensatz bildet die Bewegung des Mannes, der aufmerksam auf den Sterbenden herabblickt, und des Andern, der bei seinem Anblick entsetzt zurückprallt. Gleich bewundernswürdig ist die Zusammenstellung der Leute, welche auf der einen Seite Gaben bringen, mit den Leuten, welche auf der andern Almosen empfangen. Wir erkennen mit einem Blick das ganze System kirchlicher Herrschaft.*

* Der ‚Tod des Ananias', Kensington-Museum, Carton. Die Oberfläche dieses Bildes ist grossen Theils übermalt, was sich namentlich in den

Der Carton ‚Elymas mit Blindheit geschlagen' führt uns mitten in den Theil der Apostelgeschichte, welcher den Thaten des Apostels Paulus besonders gewidmet ist. Dieser Carton wird von keinem der andern übertroffen durch die majestätische Bildung der Figuren und die Kunst, mit welcher nach den Vorschriften Lionardos die ganze Handlung auf einen Punkt gerichtet ist. Der Schauplatz ist ein römisches Tribunal mit seinem curulischen Stuhl, seinen Marmorsäulen, Nischen und Reliefs, wodurch ganz ebenso wirkungsvoll die altbefestigte Macht des römischen Reiches verbildlicht ist wie in der erhöhten Fläche des ‚Ananias' die aufsteigende Macht der christlichen Kirche. Elymas und Paulus sind vor dem Proconsul Sergius erschienen, der, begleitet von seinen Lictoren, den Richterstuhl einnimmt. Paulus steht nebst Barnabas mit Tunica und Mantel in grossartigem Wurf bekleidet dem Tribunal gegenüber. Seine mächtige Gestalt, von hinten gesehen, zeigt den Kopf in Profil, die linke Hand auf dem Rücken mit

Umrissen und Schatten geltend macht. Wir sehen eine grossartige Composition, welcher die Ausführung offenbar nicht entspricht. Aber wir können annehmen, dass Raphael nicht nur die Zeichnung und Anordnung der Figuren lieferte und den Hauptpersonen besondere Aufmerksamkeit schenkte, sondern auch bei St. Petrus und Ananias und dem Manne, der auf diesen herabblickt, Spuren seines eigenen Pinsels hinterliess. Der kniende Mann und die erschreckte Frau an seiner Seite sehen aus wie Arbeiten Giulio Romanos. Bei diesen allen und besonders bei dem letzten sind die Fleischpartien in einem einförmigen ziegelrothen Tone ausgeführt, der fast ebenso unschön ist wie die Hose, die er trägt. Die Augen der Frau sind durch schwarze Uebermalung entstellt und sehen wie Schlehen aus. Alle Löcher in dem Carton sind mit frischer Farbe ausgefüllt. Pennis Hand dürfen wir in den stehenden Aposteln zwischen Petrus und Sapphira und ihren unmittelbaren Nachbarn erkennen.

Zu diesem Carton haben wir ebenfalls zwei besondere Bruchstücke, welche die Anfertigung einer Copie voraussetzen lassen, die wir Penni zuschreiben möchten. Eins von diesen ist im Louvre no. 333, hoch 0,524 m, breit 0,362 m, aus der Sammlung Jabach, wo es unter dem Namen Pennis verzeichnet war: Büste der Frau hinter dem knienden Mann, lebensgross in Kreide und Temperafarben; — das andere im Louvre no. 334, ebenso gross; Profilbüste eines Mannes, der von Johannes Almosen empfängt. Es sind sehr harte Copien und nicht von einem der besseren Schüler Raphaels.

Die Geschichte des Teppichs ist dieselbe wie die des vorigen.

dem Evangelium, die rechte ausgestreckt. Eben sind die Worte seinen Lippen entflohen und haben ihre Wirkung auf Elymas gethan, der seine Arme vorstreckt und seinen Hals dehnt, um eine Hülfe zu suchen. Die barbarische Bekleidung des Zauberers, seine Schuhe und Turban und die Bänder, welche die weite Umhüllung seiner Glieder umwickeln, geben ihm ein eigenthümlich charakteristisches Aussehen im Gegensatz gegen die grössere Einfachheit der Consular-Tracht und des Mantels und der Tunica der Apostel. Die Raschheit und Gewissheit seiner Bestrafung ist vortrefflich angezeigt durch Geberde und Blick des Mannes, der ihm ins Gesicht sieht. Ebenso grossartig ist die Erkenntniss des Wunders in dem Jüngling neben Sergius geschildert, den Alten und Frauen neben Elymas und im Sergius selbst, welcher erschreckt und überzeugt zurückfährt. Selbst die rauhen Lictoren auf den Stufen des Thrones sind von dem Ereigniss betroffen. Barnabas hinter St. Paulus betet und dankt dem Himmel. Niemals hat Raphael einen Vorwurf mit mehr dramatischer Kraft und lebendigerem Ausdruck zur Darstellung gebracht. Es ist bezeichnend für die Gewalt seines künstlerischen Vermögens, dass die Wirkung trotz einer ungewöhnlichen Beschädigung durch Uebermalung nicht verloren ist. Es würde schwer sein, einen einzigen Zoll des Cartons zu finden, der nicht übermalt wäre. Aber die Pracht der Gestalten und Haltung und Geberde der Figuren geben den bestimmten Eindruck von Raphaels unmittelbarer Mitwirkung bei der Schöpfung des Gemäldes. Wenn wir einerseits Michelangelos Einfluss in der Gestaltung dieser majestätischen Figuren anerkennen, so bemerken wir andererseits Erinnerungen an die Capella Brancacci zu Florenz. St. Paulus mag sich in der Stellung der Füsse von Masaccios St. Petrus unterscheiden, welcher in Carmine den Knaben vom Tode erweckt, aber das Profil des Kopfes und die Haltung des Armes zeigen nur geringe Abweichung in beiden Gemälden. Es ist ein neues Beispiel von der Leichtigkeit, mit welcher Raphael die Schöpfungen seiner florentiner Vorläufer zu benutzen und zu einer grossartigen Schönheit auszubilden wusste, von welcher jene nichts geahnt hatten. Wir werden sogleich sehen, dass Raphael im Herbst des Jahres

1515 nach Florenz berufen wurde, und es kann wohl sein, dass er bei dieser Gelegenheit seine Bekanntschaft mit den florentiner Meisterwerken erneuerte.*

‚St. Paulus in Lystra' führt uns das Leben der classischen Zeit mächtiger vor Augen als irgend ein anderer dieser Cartons. Hier gab es Heiden, welche die Apostel nicht für die Prediger eines neuen Glaubens hielten, sondern für Götter, die in menschlicher Gestalt auf die Erde gekommen waren. Der Priester des Jupiter, welcher Ochsen und Kränze vor das Thor brachte, um mit dem Volke zu opfern, wiederholte vor Paulus den ältesten antiken Gottesdienst. Was war natürlicher, als dass Raphael sich nach Opferdarstellungen in der classischen Sculptur umsah und mit ihrer Hülfe das Schauspiel ins Leben rief, welches Paulus und Barnabas veranlasste ihre Kleider zu zerreissen. Solche Darstellungen zu finden war nicht so schwer, wie unter ihnen die passendsten Beispiele auszusuchen. Es ist kaum ein Museum in Italien, in dem wir nicht noch heute Exemplare finden, welche ein Künstler mit Vergnügen zu Rathe zieht. Schon in Mantua finden wir Basreliefs mit Figuren, welche denen Raphaels gleichen, wie der tragbare Altar, auf welchem der Priester das Feuer entzündet, der Knabe, der die Flöten bläst, der Stier, dessen Kopf niedergebeugt wird, und der Gehülfe des Priesters, welcher den Schlag führt. An der Trajanssäule sehen wir die Opferprocession mit dem Stier und dem Widder, Anderes an Reliefs aus dem ‚Friedenstempel', welche sich jetzt im capitolinischen Museum befinden, in den Sculpturen am Constantinsbogen und in Fragmen-

* ‚Elymas wird mit Blindheit geschlagen', Kensington-Museum, Carton. Auch hier sind alle Löcher mit Farbe ausgefüllt. Besonders entstellt sind: Kopf und Bart des Elymas und die beiden Lictoren. Sergius ist mehr als einmal zugleich mit der Nische und dem Vordergrund überschmiert. Vorn am Richtersitz lesen wir: L. SERGIVS PAVLVS ASIAE PROCŌS CHRISTIANAM FIDEM AMPLECTITVR SAVLI PRAEDICATIONE.

Der Teppich giebt in diesem Falle eine gute Vorstellung von dem Bilde; seine Geschichte ist dieselbe wie die der übrigen dieser Reihe.

Eine Skizze in schwarzer Kreide, mit Weiss gehöht, mit einigen Flecken und Spuren von Quadrirung findet sich in der königlichen Sammlung zu Windsor. Es ist jedoch eine Copie des Cartons in Kensington.

ten, welche in den Gärten der römischen Paläste aufbewahrt werden. Wir können kaum bezweifeln, dass Raphael den grössten Theil dieser Compositionen prüfte und sammelte, da die meisten derselben in seinem Bereich waren. Als Günstling Leos hatte er natürlich auch Zutritt zu der Sammlung, welche der Papst in seinem Privatpalast angelegt hatte, und hier sah er das Opfer des Stieres und den Sarkophag mit den Scenen aus dem Leben eines Römers, welcher später von Clemens VII. nach Florenz gebracht wurde und jetzt die Gallerie der Uffizien ziert. In jedem von diesen Bildwerken fand er etwas, was seinem Zweck entsprach: im ersten den Stier, welcher von dem Opferdiener niedergehalten wird, den Victimarius, der seine Axt erhebt, um den Streich zu führen, den Sacrificator, der den Inhalt einer Schale in das Feuer des Altars giesst, und den Knaben, der die Doppelflöte spielt; im zweiten den Stier, der von zwei lorbeerbekränzten Männern gehalten wird, und ihren Gefährten, der ein Beil schwingt; im dritten den Knaben mit dem Weihrauchkästchen. Raphael vereinigte alle diese Züge in seinem Gemälde. In der Mitte des Vordergrundes hält ein kniender Diener, der eine Messerscheide am Gürtel hängen hat, den Stier an Nüster und Horn. Zur Seite knien zwei Opferpriester mit Lorbeerkränzen über der Stirn.* Der Victimarius, gleich seinem Gefährten am Kopf des Stieres bis zum Gürtel nackend, ist im Begriff den Streich zu führen. Zwei Priester sehen voll würdigen Ernstes der Handlung zu, während ein Jüngling, erschrocken über St. Pauls Verzweiflung, sich beeilt den Schlag aufzuhalten. Ein zweites Opfer erscheint im Hintergrunde rechts, von eifrigem Volk geführt. Links bringt ein gleichfalls eifriger Mann einen Widder. Am Altar, auf dem das Feuer brennt, bläst ein schöner Knabe die Doppelflöte, während sein ebenso schöner

* Der kniende Diener, welcher das Opferthier an Nüster und Horn hält, ist die Hauptfigur in einem Fragment, welches jetzt an der Gartenseite der Villa Medici eingemauert ist. Ein anderes Fragment, an demselben Platz, stellt den Diener, der einen Stier leitet, begleitet von dem Victimarius mit der Axt dar; ein anderes im Hofe des Palazzo Ottoboni am Corso in Rom zeigt den Sacrificator, der ein Gefäss und eine Schüssel mit Früchten trägt, zu seiner Seite einen Mann, der ein Schwein trägt.

Gefährte die Weihrauchbüchse hält. Die Ursache all dieser Erregung ist mit vieler Kunst angezeigt, denn im Vordergrunde rechts hat der Krüppel, dessen Lahmheit Paulus geheilt hat, seine Krücken auf die Erde geworfen und geht mit erhobenen Händen seine Dankbarkeit bezeugend. Ein ungläubiger Zuschauer bückt sich, um die Glieder zu untersuchen, und hebt den Saum seines Kleides auf, um sich selbst von der Wahrheit des Wunders zu überzeugen. Zur Linken neben dem Widder, welcher zum Opfer geführt wird, ringt Barnabas die Hände und St. Paulus auf den Stufen des Tempels senkt das Haupt und reisst mit beiden Händen sein Gewand auseinander. Der Stier und der Mann, der seinen Kopf hält, wie der Knabe mit den Flöten sind aus dem ersten mediceischen Relief, der Knabe aus dem zweiten genommen*, der Knabe mit der Weihrauchbüchse vom Constantinsbogen, der Mann mit dem Widder von der Trajanssäule. Alle diese Elemente sind zu einem Gemälde verarbeitet, in welchem das höchste dramatische Leben entwickelt ist ohne eine Spur unmittelbarer Nachahmung, doch mit sorgfältiger Anpassung aller Einzelheiten an die Forderungen des Vorwurfes und mit Hinzufügung des Wunders und seiner Folgen. Lystra ist als heidnische Stadt gekennzeichnet durch die Bronzestatue eines Mercur auf hohem Fussgestell, einen classischen Rundbau mit Nischen zwischen korinthischen Pilastern, einen mit Statuen ausgeschmückten Palast und Höhen, die mit römischen Thürmen und Denkmälern geschmückt sind. Wenn wir die ruhige Würde und grossartige Erscheinung des Paulus in dem ‚Ananias' bewundern, so werden wir hier um so mehr den Ausbruch des Grames bei demselben Apostel bewundern, den Schmerz der auf dem niedergebeugten Gesicht liegt, das Zerreissen der Kleider, die Gestalt, welche in der raschen Bewegung unter dem edlen Schwung der Gewandung wunderbar hervortritt. Gegensätze sind wie gewöhnlich in zweierlei Weise erzielt: durch die Zeichnung, indem der rasenden Bewegung St. Pauls die ruhigere doch nicht weniger entschiedene Haltung des Mannes mit dem Widder gegenübersteht, und durch Licht und Schatten, indem der

* S. Uffizj no. 39 und 15.

Schatten, in welchem Barnabas und zur Hälfte auch Paulus steht, in das Bild hineingeworfen wird, sodass der Knabe in Weiss mit der Büchse und der Knabe in Grün, der die Flöten spielt, in deutlicher Helligkeit sich davon abheben. Wie nahe der Zeit nach dieser Carton der Camera dell' Incendio steht, erkennen wir aus dem Umstande, dass die Mutter im ‚Borgobrand', welche das Kind zum Beten anhält, demselben mediceischen Relief entnommen ist, welches Raphael seinem ‚Opfer in Lystra' zu Grunde legte.* Der Carton ist besser erhalten als ‚Elymas wird mit Blindheit geschlagen', ist aber doch sehr beschädigt. Raphael hat aber ohne Zweifel Antheil an der Ausführung gehabt, obgleich er die lebhafter bewegten Personen wie den Victimarius dem Giulio Romano, die ruhigeren Gruppen dem schmiegsameren Penni und die Ornamente des Altars und des Hintergrundes dem Giovanni da Udine überliess.†

Das Bild ‚Paulus den Athenern predigend' ist vielleicht weniger glücklich erfunden als ‚Paulus in Lystra', aber es ist eine schöne Composition. Der Apostel hat sich oben über der Treppe hingestellt, welche mit malerischen Einschnitten zu der Höhe des Areopags hinanführt. Die Anordnung, welche wir im ‚Tod des Ananias' bewunderten, ist umgekehrt. Paulus steht mitten auf dem Hügel des Kriegsgottes in Profil, er hat den Mantel umgeschlagen und über die Schulter geworfen, sodass die Arme frei bleiben. Mit demosthenischer Energie des Angriffs hat er beide

* Uffizj no. 39.

† ‚St. Paulus in Lystra', Kensington-Museum, Carton. Es ist unnütz, die durch Uebermalung am meisten verdorbenen Theile aufzuzählen, da Alles mehr oder weniger verdorben ist.

Im Museum zu Oxford befindet sich eine Biesterzeichnung, no. 120, hoch 6″, breit $8^3/_4$″, eine Copie nach dem Teppich; auf der Rückseite eine leichte Skizze, welche an ‚die Heilung des Lahmen' erinnert; schwach.

Zu Chatsworth findet sich eine sehr schöne Studie zum H. Paulus in Silberstift auf Pergament, zur Uebertragung auf den Carton durchlöchert. Sie trägt das Gepräge von Raphaels Hand.

Der Teppich im Vatican, dessen Geschichte dieselbe ist wie die der übrigen, beweist, dass der Carton ursprünglich breiter war, als er jetzt ist, denn von dem Rücken und dem rechten Bein des Mannes mit dem Widder findet sich ein Stück im Teppich und nicht im Carton.

Hände erhoben und redet zu dem Volke unter ihm. Die kräftige Wirkung seiner Person und seiner Rede ist für den Beschauer naturgemäss erhöht durch seine grossartige Erscheinung und die Beredsamkeit, welche aus seinen Gesten und Mienen spricht, und durch den verschiedenartigen Ausdruck der Zuhörer, welche von der niederen Fläche am Fuss der Treppe zu ihm aufschauen. Die Erinnerung an Filippinos ‚Paulus, der St. Petrus tröstet' in Carmine ist noch deutlich zu erkennen. Aber Raphaels Apostel, welcher gegen die Thorheit des Götzendienstes donnert, ist von grösserer Leidenschaftlichkeit bewegt als der Filippinos, dessen Bewegungen verständige Vorstellungen begleiten und deshalb gemessener und kälter sind. Das Licht trifft im Carton den Apostel von der Seite und setzt das Profil des Kopfes und der Gestalt in tiefen Schatten, sodass die Linien seines Gesichtes und der bewegten Lippen sich von einem hellbeleuchteten grünen Aermel deutlich abheben. Das Gerichtshaus hinter St. Paulus ist eine offene Halle; daneben sehen wir von einem unvollendeten Gebäude modernen Stiles einen Bogen mit Rustica, gewölbte Seitenhallen und Ansätze zu neuen Baugliedern. Im Hintergrunde rechts steht eine Bronzestatue des Ares als Verkörperung des Glaubens, welchen der Apostel bekämpft. Die Statue giebt zugleich den Namen für einen Rundtempel, welcher offenbar das Abbild dessen ist, nach dem Bramante einst das Tempietto im Hofe von San Pietro in Montorio geschaffen hatte. Unter einer runden Säulenhalle, welche eine Gallerie mit einer einfachen Balustrade trägt, öffnet sich gerade gegenüber der Bronzestatue das Portal, das zu beiden Seiten von Nischen mit Bildsäulen eingefasst ist. Mässig im Ton gehalten, ist das Gebäude hier und da von Lichtern umspielt, doch so, dass die Gestalten der Zuhörer davor hell dagegen stehen. Hier sind die Männer von Athen in einem Halbkreis versammelt: die St. Paulus am nächsten sind, sitzend, die übrigen aufrecht, während den Vordergrund rechts die Figuren des Dionysius und der Damaris füllen, der Einzigen, welche der Apostel bekehrt hatte. Der Glaube, welchen sie durch ihren überzeugten Blick und ihre theilnahmsvollen Geberden ausdrücken, zeigt sich auch in ihrer ganzen Haltung auf den Stufen des Areopags. Hinter

der Damaris sind die stehenden Philosophen in ihre Mäntel gehüllt, alt und jung gleicher Weise in Nachdenken versunken. Weiterhin beobachtet ein kahlköpfiger Graubart, Gesicht und Hände auf einen Krückstock lehnend, den Apostel mit glänzenden Augen; auf ihn folgen vier Andere, von denen drei aufmerksam zuschauen, während der Vierte mit dem Finger an den Lippen zur Erde blickt. Die sitzende Gruppe links ist ein Meisterstück von Concentration. Zwei ältere Männer auf den hinteren Sitzen hören einem Dritten zu, der die Gründe für und gegen das Heidenthum noch einmal zusammenfasst und mit den Fingern der einen Hand an den Fingern der andern seine Worte bekräftigt. Indessen wendet der Mann, der dem Apostel zunächst sitzt, sich nach dem Sprecher um und zeigt auf St. Paulus, während sein Nachbar mit gekreuzten Beinen sich in entgegengesetzter Richtung dreht, um an der Unterhaltung Theil zu nehmen. Kein Meister der italienischen Renaissance, auch Lionardo nicht ausgenommen, hat jemals einen schnelleren Austausch von Empfindungen dargestellt und dabei jede Schwierigkeit in Bewegung und Verkürzung glänzender überwunden. Nachdenken, Neugier, Streit, Zustimmung und Verneinung, Alles ist lebhaft geschildert, während in St. Paulus die Beredsamkeit und in Dionysius und Damaris die Ueberzeugung verkörpert ist. Die Composition wird an der linken Seite abgeschlossen durch einen wohlbeleibten Würdenträger mit der Hand im Gürtel, einen bärtigen Philosophen, welcher sich mit beiden Händen auf einen Stab lehnt, und einen sitzenden Mann auf den Stufen. Zwischen den Gebäuden zu beiden Seiten führt eine Strasse nach der Stadt; in einiger Entfernung stehen zwei Männer in Unterhaltung, andere Leute gehen ihren täglichen Geschäften nach. Wenn in den Gruppen der Zuhörer etwas mangelhaft erscheint, so beruht dies vielleicht auf der Neigung Pennis, Menschen von niederem Stande zu malen. Raphael selbst gehört ohne Zweifel St. Paulus und das feine Spiel von Licht und Schatten in dem ganzen Gemälde; Giovanni da Udine können wir wohl die Ausführung der Architektur zuschreiben.*

* ‚St. Paulus in Athen', Kensington-Museum, Carton. Einiges von

Das Bild ‚Paulus im Gefängniss', dessen Carton verloren ist, kennen wir nur aus dem beschädigten Teppich-Streifen im Vatican. Es stellt St. Paulus dar in der Gefangenschaft zu Philippi, wo ein Erdbeben den Grund des Kerkers erschütterte und der Wärter den Apostel frei liess. Das Gebäude ist von Stein mit einem gewölbten oberen Stockwerk, durch dessen Bogen man den Himmel sieht. Hinter einem Gitter, ähnlich dem der ‚Befreiung Petri' in der Camera dell' Eliodoro, sieht man Paulus, die Hände zum Gebet vereinigt. Zur Rechten ist offenes Feld, zur Seite des Vordergrundes sind zwei Männer, welche mit Ueberraschung den Boden unter ihren Füssen schwanken fühlen, unter ihnen eine Personification des Erdbebens, die Erscheinung eines Riesen, der plötz-

der Farbe ist in diesem Stück abgescheuert, anderes ist durch Uebermalung verändert. In Folge einer schlechten Verbindung der Streifen läuft eine hässliche Linie über die eine Säule des Tempels und längs der rechten Seite des Mannes, welcher unter den Zuhörern auf der Rechten dem Apostel am nächsten steht. Die Gewandung des Heiligen ist dunkel, die Aermel sind durch eine Naht im Papier durchschnitten. Aber im Ganzen ist der Carton besser erhalten als manche von den übrigen.

Es giebt einige Zeichnungen, welche offenbar zu diesem Carton gehören, z. B.

Florenz, Uffizj no. 540, eine Studie in rother Kreide zu St. Paulus, den beiden bärtigen Männern zur Linken, zweien der stehenden Zuhörer und Dionysius. Es ist eine kühn skizzenhafte Arbeit, welche aussieht wie ein erster Entwurf von Raphaels Hand. St. Paulus ist bekleidet, aber bartlos und niederblickend. Sie scheint jedoch zu schwach für Raphael und kann als ein erster Versuch in seinem Auftrag von Penni ausgeführt sein. Die Zeichnung hat auch etwas florentinisches, das auf Perino del Vaga deutet.

Louvre, no. 575 des Katalogs von 1845, jetzt nicht ausgestellt, Federzeichnung, lavirt mit Biester und gehöht mit Weiss, hoch 0,25 m, breit 0,32 m, eine Copie nach dem Carton.

Chatsworth, Kopf in schwarzer Kreide, umgekehrt, von dem Zuhörer, der in einen weiten Mantel gehüllt im Vordergrunde steht und auf Paulus blickt, durchlöchert zur Uebertragung, offenbar eine Studie von Penni.

Chatsworth, Kopf in schwarzer Kreide, gleich dem des zunächst rechts von Paulus sitzenden Zuhörers (daneben die Studie einer Hand, im Carton nicht verwendet), von derselben Hand wie die vorige und ebenso zum Gebrauch durchlöchert. Aber dieser Kopf kann auch für die ‚Transfiguration' bestimmt gewesen sein.

Weimar, Sammlung des Grossherzogs, eine Zeichnung in schwarzer Kreide zu dem Kopf und dem Oberkörper der Damaris, sehr verdorben und restaurirt, sodass es schwer ist über die Echtheit zu urtheilen.

lich aus der Tiefe aufzutauchen scheint und die Erdrinde emporhebt, indem er eine Höhle bildet, die von seinem Haupt und seinen Armen gestützt wird. Der erste der beiden Männer ist durch die Bewegung in die Höhe gehoben und wirft die Hände wild in die Luft, während sich in seinem niedergesenkten Gesicht der Schrecken malt. Der Andere hinter ihm sieht zu Boden, erhebt aber unwillkürlich seinen Schild, um einen eingebildeten Streich abzuwehren. Die Bewegung des Ersten ist ähnlich der des Mannes, welcher sich niederbückt, um die Züge des sterbenden Ananias zu sehen. Allein das Hauptinteresse der Composition liegt in der Figur des Erdbebens, einer muskulösen Gestalt, welche sich bückt, um ihre ganze Kraft anzuwenden, und jeden Muskel der Brust, der Schultern und des Gesichtes anstrengt, um die Last über ihr zu heben.* Dieser Typus übernatürlicher Kraft hat allerdings etwas von Michelangelo, ist aber, wie es scheint, unmittelbar der Antike entlehnt. Wir werden lebhaft an den unter dem Rade wankenden Sisyphus erinnert, wie ihn Bartoli nach einem Relief der Sammlung Barberini gezeichnet hat, oder den Prometheus, den derselbe Künstler in einem römischen Palaste copirte. Aber es bringt uns auch eine Gestalt des ‚Himmels' ins Gedächtniss in Marc Antonios ‚Parisurtheil', wo Jupiter auf den Wolken von einem bärtigen Giganten getragen wird, der mit beiden Händen seinen Mantel im Bogen über den Kopf hält. Die häufige Wiederkehr dieser Formen in raphaelischen Zeichnungen ist die natürliche Folge seiner Studien, nachdem er die Oberaufsicht über den Bau von St. Peter übernommen hatte. Sie bezeichnet die Zeit, in welcher Marc Antonio seinen Stich vollendete, und be-

* ‚St. Paulus im Gefängniss', Vatican, Teppich, beschädigt und abgenutzt, 3½' breit.

Eine Skizze für die Figur des Erdbebens, Federzeichnung mit Biester, hoch 8", breit 8½", welche Passavant (Raphael II, p. 204) beschreibt, soll in den Sammlungen von Sir Joshua Reynold und W. Roscoe gewesen sein.

Wenn der Carton erhalten wäre, würden wir vielleicht in der Ausführung die Hand Giulio Romanos erkennen, dessen Zeichnungen von Riesen, welche Rinaldo und Fermo da Caravaggio in dem Gigantensaal zu Mantua ausgeführt haben, ganz in dem Charakter der Figur des Erdbebens gehalten sind.

Das Urtheil des Paris.

Kupferstich von Marcantonio Raimondi.

kundet Raphaels Bekanntschaft mit den mediceischen Antiken, welche Leo X. so sorgfältig in seinem Privatpalast aufgespeichert hatte.

Obgleich Raphaels Studien für das ‚Parisurtheil' nicht erhalten sind, bilden sie doch ohne Zweifel die Grundlage für Marc Antons Arbeiten. Der Schauplatz, auf welchem die Göttinnen erscheinen, ist ein Hain, welcher von Nymphen und liegenden Flussgöttern bewacht wird. Paris mit einem Schäferstab und einem Hunde neben sich giebt den Apfel an Venus; Juno droht ihm mit dem Finger. Minerva wendet sich verächtlich von ihm ab, um sich anzukleiden, und Mercur entfernt sich, um die wunderbare Kunde zu verbreiten. Apollo aber hat schon seinen Lauf am Himmel begonnen, seinem Wagen eilen die Dioskuren zu Ross vorauf und Jupiter erscheint mit drei Göttinnen in den Wolken, getragen von dem ausgebreiteten Mantel eines bärtigen Giganten, des ‚Himmels'. Der Künstler, welcher diesen Gegenstand auf einem antiken Relief der Villa Medici behandelte, welches Raphael wahrscheinlich bekannt war, hatte nicht nur das ‚Urtheil' und die Flussgötter, sondern auch Helios und Jupiter auf dem Mantel des ‚Himmels' dargestellt.* Aber es gab ohne Zweifel zu Raphaels Zeit manche andere Denkmäler mit derselben Darstellung. Erst kürzlich wurde eine solche ausgegraben, als die Statue des Augustus i. J. 1863 in der Villa der Livia an der Via Flaminia gefunden wurde. Am Brustpanzer des Kaisers sehen wir Helios, den ‚Himmel' und den liegenden Flussgott. Der tiefe Eindruck, welchen derartige Gestalten der antiken Kunst auf Raphael machten, hinterliess sein unauslöschliches Gepräge in den Cartons, dem Stiche Marc Antons und den Mosaiken der Capella Chigi in Santa Maria del Popolo. Der Flussgott im Stich erinnert an Heliodorus, Ananias und an Studien für die zweite Reihe der Teppiche ebenso wie an den verwundeten Hauptmann Lionardos in der ‚Schlacht bei Anghiari'.

---

* Für die Gruppe des Urtheils hatte Raphael auch ein Relief der Villa Pamfili benutzt, s. O. Jahn, Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1849, S. 209. (S. Taf. IX.)

Wir wissen nicht, ob die Cartons einzeln oder zusammen nach Brüssel geschickt sind. Aber die Schnelligkeit, mit der sie gewoben sind, macht es wahrscheinlich, dass jeder Carton, sobald er vollendet war, in die Niederlande geschickt ist. Es galt lange Zeit als geschichtliche Thatsache, dass Bernard van Orley zu Arras die Aufsicht über die Ausführung der Teppiche gehabt habe, obgleich dies ganz allein auf der werthlosen Angabe von De Piles beruht.* Sie sind vielmehr gewoben von Pieter van Aelst zu Brüssel für 1000 Ducaten das Stück, und De Grassis bestätigt die Angabe des Preises, wo er davon spricht, welches Aufsehen die erste Ausstellung derselben in der Sistina am 26. December 1519 erregt habe.† Die zahlreichen nach den Cartons

* De Piles, Abrégé de la vie des peintres.

† Der Preis der Cartons wird in dem Diarium des Marcantonio Michiel angegeben (Memorie dell' I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti IX, 1860 p. 405 bei Müntz, Raphael p. 479). Es scheint zweifelhaft, ob nicht Michiel den Preis der Cartons mit dem eines jeden Teppichs verwechselte. Passavant giebt nach einem vaticanischen Manuscript des Diariums von Paris de Grassis, welches jetzt nicht zugänglich ist, den Preis an: ‚duorum millium ducatorum'. Aber in anderen Exemplaren, z. B. auf der Bibliotheca Casanatense zu Rom heisst es:

1519. In die Sancti Stephani (Dec. 26) fuit missa Papalis solita, praesente Papa cum Cardinalibus triginta. Eam Missam cantavit Cardinalis de Valle, licet non satis bene. Hodie Papa jussit appendi suos pannos de Rassia, novos, pulcherrimos et preciosos, de quibus tota cappella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale judicium, sunt res, quibus non est aliquid in orbe nunc pulchrius, et unumquodque pretium (?petium) est valoris ducatorum millium auri in auro.' — Passavant giebt das Doppelte, indem er schreibt: ‚Valoris duorum millium ducatorum' (Raphael II, p. 190).

Folgende von Cicogna mitgetheilte Stelle aus dem Diarium des Marcantonio Michiel zeigt, dass i. J. 1519 nur sieben von den Teppichen ausgestellt waren:

‚Adi 27. Decembre 1519. Roma. Queste feste di Natale il Papa messe fuori in capella 7 pezzi di razzo, perche l'ottavo non era fornito, fatti in ponente, che furono giudicati la piu bella cosa che sia stata fatta in eo genere a nostri giorni, benche fussino celebri li razzi di Papa Giulio dell' anticamera, li razzi del Marchese di Mantova et li razzi di Alfonso overo Federico re di Napoli.'

Der Name des Pieter van Aelst und die Anfertigung in Brüssel werden bezeugt durch eine von Cavaliere Bertolotti in den römischen Archiven entdeckte Urkunde bei Müntz, Raphael p. 481.

gewebten Copien, von denen verschiedene Sammlungen noch vorhanden sind, bezeugen die allgemeine Bewunderung, welche sie hervorriefen.*

Raphaels Cartons sind die reife Frucht der Studien eines ganzen Lebens. Sie bezeichnen den Abschluss einer glänzenden Periode der italienischen Kunst, welche mit Giotto anhebt und Masaccio, Ghirlandajo und Lionardo einschliesst. Während wir in der Decke der Sistina ein unvergleichliches Ergebniss des individuellen Bestrebens Michelangelos sehen, hat Raphael bewiesen, dass man seine Originalität bewahren kann bei einem verständigen Studium zahlreicher Meisterwerke, welches durch ein wiederholtes Zurückgehen auf die Natur berichtigt und ergänzt wird. Jedes von diesen Bildern zeigt uns die grösstmögliche Kunst der Com-

* Die ältesten Copien der Teppiche sind die neun Stück, welche einst Heinrich dem Achten von England gehörten und sich jetzt im Museum zu Berlin befinden. Es fehlt ‚St. Paulus im Gefängniss'. Alle sind 4,3 m hoch; der ‚wunderbare Fischzug' ist breit 4,8 m, die ‚Bekehrung des H. Paulus' 5,78 m, die ‚Steinigung des Stephanus' 4,95 m, die ‚Berufung des H. Petrus' 6,16 m, die ‚Heilung des Lahmen' 5,78 m, der ‚Tod des Ananias 6,35 m, ‚Elymas' 6,47 m, ‚St. Paulus in Lystra' 6,25 m und ‚St. Paulus in Athen' 4,97 m. Diese Serie hat eine Einfassung von Laubguirlanden; sie wurde nach der Hinrichtung Karls I. von dem spanischen Gesandten Don Alonzo de Cordenas für den Herzog von Alba gekauft, in dessen Familienpalast zu Madrid sie bis zum Jahre 1823 blieb. Damals erwarb sie der englische Consul Tupper, welcher sie i. J. 1844 an den König von Preussen verkaufte.

Eine zweite Serie in Dresden umfasst sechs Teppiche mit breiteren Einfassungen als in Berlin, alle 5,1 m hoch. Es fehlen die ‚Bekehrung des H. Paulus', die ‚Steinigung des Stephanus' und ‚Ananias'. Diese Exemplare sind ohne Goldfäden. Sie gehörten dem Cardinal Fürstenberg († 1704), der sie in England gekauft hatte, und kamen i. J. 1723 für 30 000 Thaler in die Hand des Königs-Kurfürsten August I. von Sachsen.

Eine andere Serie, welche der Berliner gleicht, aber in der Gobelinfabrik Ludwigs XIV. gewoben ist, befindet sich im Magazin zu Paris und war i. J. 1883 ausgestellt. — Eine andere zu Wien ist wahrscheinlich unter der Leitung Giulio Romanos zu Mantua ausgeführt. Sie wurde durch die österreichische Regierung aus Mantua weggebracht. — Fünf Stück, nämlich der ‚wunderbare Fischzug', die ‚Berufung des H. Petrus', die Heilung des Lahmen', das ‚Opfer zu Lystra' und ‚St. Paulus in Athen' sind jetzt zu Loretto, etwas rohe Arbeiten, die einst dem Cardinal Sforza Pallavicini gehörten. — Fernere Exemplare in Spanien und anderswo s. Passavant Raphael II, p. 214.

position. Wo Handlung nöthig war, bildet sie das wesentliche Element der Anordnung; wo sie nicht nöthig ist, finden wir statt dessen Mannigfaltigkeit des Ausdruckes oder Gegensätze in Bewegung und Stellung. Es ist kein allgemeines Gesetz ohne Ausnahme durchgeführt, sondern der Gegenstand giebt die passendste Form für seine Darstellung und die Erzählung wird niemals unklar, so verwickelt auch der Grundgedanke des Gemäldes sein mag. Stellungen und Geberden sind immer edel und deutlich, doch reich an mannigfachen Abwandlungen, welche stets in den Grenzen der Wirklichkeit bleiben. Der Charakter, der Ton oder die Wendung des Ausdrucks kann verschieden sein, aber die Absicht des Künstlers kommt immer tadellos heraus. Mit einer angespannten Zusammenfassung von Leben und dramatischer Kraft ist jede Empfindung und jede Leidenschaft dargestellt und dies geschieht mit gleichem Erfolg und ohne Rücksicht auf Schönheit und Hässlichkeit bei Kindern, Männern und Greisen. Die nothwendige Vorbedingung hierfür war, dass Raphael die Natur in ihren schönsten Modellen und die Antike in ihren idealsten Bildungen studirt und den ganzen Stoff, welchen diese Studien ihm lieferten, in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, ehe er die angehäuften Schätze ausschüttete. Dass diese Gemälde zuweilen an die alten Griechen und Römer, an Masaccio, Filippino, Lionardo und sogar Michelangelo erinnern, war die natürliche Folge dieses Verfahrens. Aber diese Erinnerungen verdunkeln niemals das individuelle Gepräge und den raphaelischen Eindruck der Arbeit. In den Cartons und in diesen allein hat Raphael einen Typus der Gottheit Christi geschaffen, welche ihm in der Kunstgeschichte eine Stelle neben Lionardo anweist. Denn während dieser den Erlöser in der heiteren Ruhe des Gottmenschen darstellte, welcher weiss, dass er verrathen wird und leiden muss, schuf Raphael ein Bild von gleicher Grossartigkeit und Majestät in dem auferstandenen Christus. Die Gestalten der Apostel sind mächtig ausgearbeitet und von einer Würde und Heiligkeit umflossen, wie sie bis dahin niemals erreicht war und nur von der des Christus übertroffen ist. Wenn wir von diesen vielleicht zu hochfliegenden Betrachtungen zu den gemeineren Elementen des raphaelischen

Stils herabsteigen, so müssen wir gleicher Weise die grosse Kunst anerkennen, mit welcher er uns eine Welt lebendig vor Augen gestellt hat, die damals funfzehn Jahrhunderte alt war, und dies erreichte er nicht nur durch eine vollendete Wiedergabe des Nackten in jeder Einzelheit des Umrisses und des Spieles der Muskeln und Gelenke, sondern auch durch eine vollkommene Vertrautheit mit den Vorbildern der Antike. Hiermit verband sich der feinste ausgesuchteste Sinn für Farbenzusammenstellungen und Abwägung von Licht und Schatten; schliesslich die Harmonie eines Stiles, welcher in allen seinen Theilen vollkommen ausgebildet war. Womit Raphael zu kämpfen hatte, war ausser den gewöhnlichen Schwierigkeiten der Composition die Nothwendigkeit, die ihm auferlegt war, zu erproben, wie seine Zeichnung aussehen würde, wenn sie in den Teppichen umgekehrt war. Er begnügte sich nicht damit sich auf den Wiederschein des Spiegels zu verlassen, sondern oft, vielleicht immer machte er eine umgekehrte Zeichnung des Bildes oder liess sie von seinen Schülern machen. Wer diese Teppiche betrachtet, ohne die Cartons gesehen zu haben, wird niemals daran denken, dass sie nicht ursprünglich so componirt waren, wie sie gewebt sind. Bei allen diesen Hindernissen, mit dem Bewusstsein, dass die Arrazzi seine Farben nicht mit dem Glanze eines Gemäldes wiedergeben, dass die Linien ihren Fluss verlieren und die Formen einschrumpfen würden, ging er an die Arbeit und überwand alle Schwierigkeiten, indem er sich treu und mit wenigen Ausnahmen streng an die Worte der Schrift hielt.

SECHSTES KAPITEL.

Der Ruhm des Architekten ist bei Raphael in Schatten gestellt durch den des Malers. Wir erkennen seinen Genius in den Cartons und Fresken des Vaticans, nicht so in der Bauleitung der Peterskirche, und die Ergebnisse der ersten Arbeit sind ganz andere, als die der zweiten. Wie langsam er mit dem Aufbau der Basilika vorwärts kam, sehen wir aus dem Hintergrunde des Frescos, auf dem die Krönung Karls des Grossen dargestellt ist: hier erscheint die Vierung der Kuppel mit dem Hochaltar und dem päpstlichen Thron, durch Vorhänge und Teppiche gegen Wind und Wetter geschützt. Der provisorische Charakter der Einrichtung zeigt sich in der mit Tuch verkleideten Einfassung des Raumes, in welchem Leo X. die Huldigung Franz des Ersten empfängt.

Es ist klar, dass zwei sehr wichtige Dinge zum Bau der Peterskirche fehlten: Geld und Material. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, liess Leo von Bembo ein Breve entwerfen, durch welches Raphael die Vollmacht erhielt, in einem Umkreise von 10 Miglien um die Stadt, allen Marmor der alten Gebäude und Ruinen über und unter der Erde zu besichtigen und anzukaufen.* Die Vortheile, welche Raphael hierdurch erlangte, waren nicht gering. Diese Vollmacht erleichterte ihm das Studium der classischen Vorbilder, sie machte eine Untersuchung der antiken Ruinen verhältnissmässig leicht und, wer das Vorrecht hatte, ihn zu begleiten, besass hierdurch eine Zauberformel, welche keine andere Autorität ersetzen konnte. Bembo machte einen klugen Gebrauch von der Gelegenheit, an der Vergünstigung Theil zu nehmen, die ihm so

* Breve vom 27. August 1515 in Bembos Werken.

verführerisch nahe gelegt war. Er begleitete den Meister auf seinen Inspectionsreisen, eine Begegnung führte zur andern, Raphael besuchte Bembo in seiner Wohnung und seine Freunde trafen sich im Atelier des Malers, und der Kreis der Gönner und Schützlinge wurde geschickt erweitert.

Natürlicher Weise führten diese Begegnungen zu erhöhter künstlerischer Thätigkeit, indem die Hofleute sich eifrig bemühten, portraitirt zu werden. Raphaels Verbindung mit Inghirami hat ein Denkmal in einem Portrait erhalten; Bibiena und Giulio de' Medici sind in dem Fresco der Schlacht bei Ostia verewigt. Eine Reihe von anderen Meisterwerken wurde in der Zeit der Cartons ausgeführt; unter den Männern, welche sich damals von Raphael malen liessen, waren Giuliano de' Medici, Castiglione, Bibiena, Tebaldeo, Navagero und Beazzano, bekannte Staatsmänner, Diplomaten und Dichter.

Giuliano de' Medici war die angesehenste Persönlichkeit im päpstlichen Staate. Leo X. hatte Alles aufgewandt, um ihn zu der Stellung zu erheben, welche seiner Geburt und seinen Ansprüchen entsprechend schien. Er gehörte als Herzog von Nemours zum hohen Adel Frankreichs, der Papst hatte ihm ein Fürstenthum gegeben, Ludwig XII. eine Frau von königlicher Abkunft. Die Hochzeit fand zu Anfang Februars 1515 statt und Giuliano kehrte nach Rom zurück, um einen Hof zu bilden, dessen Mittelpunct seine Frau werden sollte.

Seitdem waren weniger als fünf Monate vergangen, da stand der französische Herzog an der Spitze der päpstlichen Truppen im Kriege gegen Frankreich. Krankheit allein verhinderte ihn, die Armee in Person zu führen, und der jähe Verlauf derselben beraubte ihn binnen Kurzem des Lebens. Vor seiner Abreise aus Rom hatte Giuliano aber offenbar den Wunsch gehegt, ein Portrait von sich zu hinterlassen, welches das Gesellschaftszimmer seiner Frau schmücken sollte. Raphael wurde als ‚familiaris' des Herzogs ausersehen, es zu malen, und wir verfolgen bis in diese Zeit Spuren eines Gemäldes, welches vielleicht nicht mehr vorhanden ist, von dem aber zahlreiche Wiederholungen sorgfältig aufbewahrt sind.

Zu Vasaris Zeiten hing Giulianos Portrait von Raphael im Palaste des Ottaviano de' Medici zu Florenz. Das Schicksal dieses Gemäldes ist unbekannt, aber es ist kürzlich ein Bild entdeckt worden, dessen Echtheit nachdrücklich behauptet ist, und wir blicken mit lebhaftem Antheil auf das Bild eines vornehmen Mannes, dessen Züge von der Hand eines grossen Malers gezeichnet sind.

Giuliano hat einen guten Ruf unter den Prinzen des mediceischen Hauses. Er soll schwächlich gewesen sein; aber er hatte eine Eigenschaft, welche anderen Mitgliedern dieser Familie abging: er war dankbar gegen die, welche ihm im Unglück anhänglich gewesen waren. Seine Züge, die wir aus mehreren Exemplaren des Bildes kennen, zeigen den echten mediceischen Typus mit der langen gebogenen Nase, den mandelförmigen Augen und einem Vollbart, welcher über dem kleinen Kinn und der Oberlippe kurz abgeschoren ist. Die Wangen sind breit und flach, das Gesicht erscheint auf jedem Exemplar in Dreiviertelansicht nach links, mit ovalen schwarzen Pupillen, die nach rechts sehen. Nach der Sitte jener Zeit bedeckt das Haupt ein goldenes Netz, das querüber bis zum linken Ohr geht, und ein breiter Hut, welcher schief über dem rechten Ohr sitzt und die ganze Stirne frei lässt. Ein rautenförmiger Schmuck und drei goldene Schnallen sind am Hut befestigt. Der lange Hals ist eingefasst von dem Saum eines weissen Hemdes, das rothe Unterkleid ist fast ganz verborgen von einem schwarzen Wamms, über welches ein Mantel von aschfarbiger gewässerter Seide mit einem Kragen und Aufschlägen von Pelz geworfen ist. Ein schwarzer Fleck bedeckt den Zeigefinger der linken Hand, die auf einem Tische liegt zum Theil verborgen von der Rechten, welche einen Brief hält. Einige von den Wiederholungen haben einen glatten Hintergrund, andere nicht. In einer der letzteren, welche schliesslich in den Besitz einer russischen Grossfürstin kam, sieht man durch ein zum Theil von einem grünen Vorhang verhülltes Fenster den Himmel und davor die Engelsburg mit dem bedeckten Gang, welcher die geheime Verbindung mit dem Vatican bildete.*

* Giuliano de' Medici. Sammlung der verstorbenen Grossfürstin Marie von Russland in Quarto bei Florenz. Das Bild wurde am 21. De-

Es ist noch fraglich, ob dieses Exemplar oder die Wiederholung in den Uffizien das Portrait ist, welches Vasari beschreibt. Letzteres ist wohl jedenfalls eine Copie; das erste machte bei einer kurzen und vielleicht nicht ganz genügenden Untersuchung den Eindruck einer gewissenhaften Arbeit und einer sorgfältigen Wiedergabe eines raphaelischen Originals, doch nicht gerade des Originals selbst, ein Eindruck, welcher vielleicht auf der Wirkung von Zeit, übermässiger Reinigung und Uebermalung beruht.

Ein Prinz von Giulianos Stellung hat vielleicht weniger Musse, einem Maler als Modell zu sitzen, denn ein anderer. Seine Zeit ist nach Minuten abgemessen. Und ein Künstler von Raphaels Ruf mochte denken, dass es ihm grade so gut glücken werde, ein schönes Portrait zu schaffen, wenn er einen Gehülfen schickte, um das Gesicht abzunehmen, aus dem das Portrait später gemacht werden sollte. Der Kopf Giulianos in Fresco auf einem Ziegel der Sammlung Alnwick führt zu der Vermuthung, dass der Herzog von Nemours einige Minuten seiner Zeit dem Giulio Romano schenkte und dass die späterhin in Raphaels Atelier ausgeführten Portraits zum Theil auf diese erste flüchtige Skizze zurückgehen.*

cember 1866 von dem Herrn Brini in Florenz verkauft und ist wahrscheinlich dasselbe, was in diesem Jahrhundert aus dem Palazzo Capponi in Florenz verkauft wurde (s. Passavant, Raphael II, p. 146), obgleich Herr Brini erklärte, dass er es im Hause Baldovinetti gekauft habe. Es ist Leinwand, auf Holz gezogen, Lebensgrösse. Ueber weitere Einzelheiten der Erwerbung und Restauration dieses interessanten Werkes vergleiche man die werthvollen Mittheilungen eines hervorragenden Kenners, des Barons von Liphart in seiner ‚Notice historique sur un Tableau de Raphael' Paris 1867, p. 16.

Uffizj, no. 193, Lebensgrösse auf Holz, in dem florentiner Inventar von 1635 dem Vasari zugeschrieben. Dies Portrait Giulianos ist ähnlich dem vorhergehenden, nur der Hintergrund ist ganz grün. Es wird jetzt dem Alessandro Allori zugeschrieben, aber es ist eine geschickte Nachahmung Raphaels.

Turin, Museum, no. 171 B, Leinwand, hoch 0,72 m, breit 0,59 m. Auch dies ist ein Portrait Giulianos de' Medici, beschrieben als unbekannt und katalogisirt als ein Werk von Giorgione. Es gehörte ursprünglich zur Sammlung des Marquis Barollo in Turin. Die Hände in diesem Exemplar haben nicht dieselbe Lage wie in den beiden vorhergehenden. Die Ausführung ist dürftig, aber offenbar florentinisch aus dem sechszehnten Jahrhundert.

* Alnwick, aus der Sammlung Camuccini zu Rom. Büste auf dunkelgrünem Hintergrund, durch Flecken

Wenn Raphael mit seinem Modell sprechen konnte, während er an der Staffelei malte, so war das Ergebniss stets ein ganz anderes, als wenn ihm eine Schülerarbeit als Vorlage diente: ein hervorragendes Beispiel dafür ist das Bildniss des Baldassare Castiglione im Louvre.

Während des ganzen Zeitraumes zwischen der Krönung Leo des Zehnten und der Beraubung Francesco Maria des Ersten war dieser Edelmann als Gesandter von Urbino beim Vatican beglaubigt. Obgleich ein geschickter Diplomat, war er doch dem Papste nicht gewachsen, dessen Falschheit zu ergründen er nicht im Stande war. Er mag das Schicksal seines Herrn, nachdem ihn Giuliano verdrängt hatte, vorhergesehen haben, aber, als Giuliano starb, gab er sich den Anschein, als ob er glaubte, dass sein Aufenthalt in Rom gesichert sei. Allein die Zeit kam, da Leo die Maske abwarf, welche er keinen Grund hatte länger zu tragen, und Francesco Maria verlor die Dienste eines eifrigen Agenten und Raphael die Hülfe eines nützlichen Freundes. Die Briefe Bembos an Bibiena enthalten häufige Erwähnungen Castigliones und seltsam genug immer in Verbindung mit dem Namen Raphaels. In einem Briefe vom 13. April 1516 an Bibiena in Fiesole sagt Bembo: ‚Morgen wollen Navagero, Beazzano und ich mit Baldassare Castiglione und Raphael nach Tivoli gehen. Siebenundzwanzig Jahre sind vergangen, seit ich den Ort zuletzt besucht habe. Wir werden das Alte und das Neue sehen und was sonst an dem Orte Schönes ist. Ich gehe dahin dem Messer Andreas (Navagero) zu Gefallen, welcher nach dem nächsten Pasquins-Tage von Rom nach Venedig reisen wird.'*

---

und Retouchen beschädigt, aber soweit möglich, in jeder Beziehung dem Bilde in Quarto ähnlich; mit grosser Wahrscheinlichkeit unter dem Namen Giulio Romano's verzeichnet.

Aehnlich dem vorhergehenden ist ein Portrait in dem Verbindungsgang zwischen den Uffizien und Palazzo Pitti zu Florenz. Giuliano ist dargestellt mit dem Commandostab in der Rechten, die Linke auf dem Griff eines Schwertes. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holz, eine florentiner Arbeit aus der Zeit nach Bronzino ohne grossen künstlerischen Werth.

* Der Pasquins-Tag war das Fest von St. Marcus, der 25. April. An diesem Tage hefteten die römischen Dichter ihre Satiren an den Torso des Pasquino, s. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VIII, S. 329. Pas-

— Am 19. desselben Monats heisst es in einem anderen Briefe Bembos an Bibiena in Rubiera: ‚Raphael, der mich bittet, ihn ergebenst zu empfehlen, hat unsern Tebaldeo so natürlich portraitirt, dass er nirgends sich selbst so gleicht wie in dem Bilde. Ich für mein Theil habe noch nie eine so vollkommene Aehnlichkeit gesehen. Sie können sich vorstellen, was Messer Antonio (Tebaldeo) davon denkt und sagt, und er hat ganz Recht. Die Portraits von Baldassare Castiglione und unserm verstorbenen Herzog, dem Gott die ewige Seligkeit verleihe, sind, was die Aehnlichkeit betrifft, reine Schülerwerke gegen das Tebaldeos. Ich beneide ihn sehr darum und denke, dass ich auch einmal ein solches Portrait von mir haben werde.* Ich hatte eben so weit geschrieben, als Raphael hereinkommt, man sollte fast glauben, ahnend, dass ich von ihm schrieb. Er bat mich, Sie zu bitten, dass Sie ihm die übrigen Geschichten sendeten, welche in Ihrem Badezimmer gemalt werden sollen, das heisst, die Beschreibung derselben, da die, welche Sie schon gesendet haben, in dieser Woche vollendet sein werden, — und, bei Gott, es ist kein Scherz, hier kommt Herr Baldassare auch, der mir aufträgt, Ihnen zu schreiben, dass er beschlossen hat, den ganzen Sommer in Rom zu bleiben, um die gute Stellung, die er hier hat, nicht zu verlieren und besonders weil Messer Antonio es wünscht.‘†

Wir wissen von Keinem ausser Bembo, der das Portrait Tebaldeos gesehen, aber es muss ein Meisterwerk gewesen sein, wenn es mit dem des Castiglione wetteifern konnte, das eine der schönsten Schöpfungen dieser Art ist.‡ Raphael hat Castiglione bis zum

---

savant (Raphael II, p. 239) übersetzt ‚Ostern‘, aber Ostern heisst Pasqua, nicht Pasquino.

* Wir hatten früher geglaubt, dass der hier erwähnte Herzog Guidubaldo von Urbino wäre, allein Baron von Liphart bemerkt mit Recht in der Notice historique, dass es Giuliano de' Medici ist.

† Bembo, Opere V, 43 u. 48. 49.

‡ Das einzige Mal, dass Vasari ein Portrait Tebaldeos erwähnt, ist da, wo er von seiner Anwesenheit auf dem ‚Parnass‘ spricht. Er war in dies Gemälde aufgenommen, weil er, obgleich ursprünglich Chirurg, auch Dichter und Improvisator war. Er starb in Armuth zu Rom i. J. 1537. Nach der Meinung einiger Kritiker ist sein Bildniss das dem Raphael

Gürtel gemalt. Der Kopf ist ein wenig nach links gewendet; er sieht aus dem Gemälde heraus und der Blick ist belebt durch Sonnenstrahlen, welche die Augenhöhlen umspielen. Dieser Glanz in den mehr kräftigen als feinen Zügen verklärt die breiten Wangen, die geräumige Stirn und die regelmässig gewölbten Augenbrauen; die Nase ist wohlgebildet, die Lippen rein geschnitten und ein zierlich gestutzter Bart umrahmt Mund und Kinn mit einer ebenso grossartig geschwungenen Linie wie die des Hutes ist, welcher das Haupt umgiebt. Ein weisses gefälteltes Hemd, ein grauer Pelzmantel mit hohem schwarzem Kragen und engen schwarzen Aermeln bedecken alle Theile mit Ausnahme der Hände, welche auf einer unsichtbaren Unterlage zusammengefaltet sind. In diesem schönen Bilde, welches niemals eines Gehülfen Hand berührt hat, ist eine Melodie von silbernen Tönen mit halb opaler halb weizengelber Fleischfarbe, zusammenstimmend mit dem verschiedenen Grau und Schwarz der Kleidung und dem helleren Grau des glatten Hintergrundes. Das Portrait war der Stolz seines Besitzers, nachdem er sich nach Mantua zurückgezogen hatte, wie es der Stolz von Raphaels Freunden war, welche oft die Verse citirten, die Castiglione seiner Frau in den Mund legt: sie preist es darin als die Freude ihres Lebens und schildert, wie sie es anredet und mit ihm scherzt, wie es ihr zu antworten scheint und wie ihr Knabe es erkennt und den Namen des Vaters stammelt.*

---

zugeschriebene Gemälde in der Sammlung zu La Motta in Friaul. Aber wer immer die dargestellte Person sein mag, jedenfalls ist dieses Bild von einem Venezianer, wahrscheinlich Sebastian del Piombo, gemalt und nicht von Raphael s. Vasari VIII, p. 18.

Ein anderes Portrait, Tebaldeo genannt und Raphael zugeschrieben, ist no. 18 in der Gallerie zu Neapel, das Bildniss eines Mannes in einer Mütze mit kurzem Bart, in schwarzem Wamms mit Puffenärmeln. Stil und Tracht sind viel jünger als die Zeit Raphaels. Der Maler ist vielleicht Francesco de' Salviati.

* Baldassare Castiglione, Louvre no. 371, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 0,22 m, breit 0,67 m. Nach Lapicie soll es Karl dem Ersten gehört haben, was jedoch nicht bewiesen ist. Im siebzehnten Jahrhundert war es einige Zeit in der Sammlung eines Holländers Namens van Usselen; es wurde copirt von Rubens (s. Sainsbury, Papers relating to Rubens, London 1859 p. 238), wahrscheinlich als es sich in der Sammlung Lopez

Baldassare Castiglione.

Gemälde im Louvre

(nach Braun).

Bibienas Freundschaft für Raphael war ebenso gross wie die Bewunderung für seine Kunst. Ihre Bekanntschaft knüpfte sich wahrscheinlich in Urbino während der Verbannung Giulianos und Giovannis de' Medici. Aber sie blieb nur oberflächlich, bis sie in Rom zusammentrafen, und dann machte Bibiena dem Künstler das Anerbieten, ihm seine Nichte zur Frau zu geben. Es war in jener Zeit nichts Wunderbares, einen Mann mit dem Purpur bekleidet zu sehen, dessen Ansprüche auf Auszeichnung sich dem Anscheine nach darauf gründeten, dass er eine unanständige und possenhafte Komödie verfasst hatte. Aber Bibiena war mehr als ein Possenschreiber: er leitete mit grossem Geschicke die Vergnügungen des Papstes und mit demselben Geschicke Leos Politik.

Eine Anekdote im Cortigiano zeigt ihn uns, wie er die Laster seiner Collegen kritisirt: er berichtet, dass zwei Cardinäle Raphael tadelten, er habe die Heiligen Petrus und Paulus mit rothen Backen gemalt. Raphael gab es ihnen zurück, indem er sagte, er habe es absichtlich gethan, da er überzeugt sei, dass sie im Himmel errötheten, weil sie die Kirche von solchen Leuten regiert sähen.* Das Komische in dieser unwahrscheinlichen Geschichte ist, dass Castiglione sie dem Bibiena zuschreibt und so den Cardinal selbst

zu Madrid befand, denn Lopez hatte das Bild i. J. 1639 bei der Auction van Usselen in Amsterdam gekauft (s. Sandrart, Academia). Es war vorher von Rembrandt copirt auf einem Blatte in Wasserfarben mit Biester, welches sich jetzt in der Albertina befindet. Nach der Confiscation der Besitzthümer des Lopez kaufte es Cardinal Mazarin und mit seiner Erbschaft kam es an Ludwig XIV. Es ist gut erhalten, aber vielleicht grauer als es gewesen ist, da die Lasuren verschwunden sind. (S. Taf. X.)

Das Gedicht Castigliones auf das Gemälde wurde zum ersten Male gedruckt in den Werken der Fulvia Morata, Venetiis 1534, unter der Aufschrift: Balth. Castilionis elegia, qua fingit Hippolytam suam ad se scribentem (s. Passavant, Raphael II, p. 154) und lautet:

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque jocorque,
Alloquor et tamquam reddere verba queat,
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere velle aliquid et tua verba loqui.
Agnoscit balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

* Cortigiano, London 1727, II, p. 213.

trifft, welcher den Untergang der Rovere herbeigeführt hatte. Es scheint ebenso natürlich, dass Raphael von dem Cardinal gebeten wurde, sein Portrait zu malen, wie er sein Badezimmer ausmalen musste. Sicherlich hat ihm Bibiena für das Bildniss gesessen, aber es gilt davon in höherem Grade noch, was Bembo von dem Portrait Giulianos de' Medici sagt. Bibiena sitzt auf einem Stuhl in Barett und Chorrock und einem Mantel von Pavonazzo oder Purpurseide. Der Kopf sieht dreiviertel nach links. Aber die offenen Augen unter den breiten Lidern blicken suchend nach rechts. Die Nase ist lang und ein wenig gebogen, doch fleischig an der Spitze, über einem Munde voll Beweglichkeit und geläufiger Rede. Der Sitz der geistigen Kraft ist die breite unbedeckte Stirn. Die graublauen Augen sind hell und offen, aber schlau, Backen und Kinn sind voll und lang. Die linke Hand auf der Stuhllehne und die rechte mit einem Brief sind ebenso dürftig gezeichnet und gemalt wie der Musselin an den Aermeln des Chorrockes oder die Seide der Mütze. Der Kopf allein scheint Raphaels würdig zu sein. Das Uebrige vom Halse abwärts wurde von Gehülfen vollendet, deren ärmliche Arbeit schliesslich noch durch Ausbessern und Retouchiren verdorben ist. Das Gesicht ist offenbar nach der Natur gezeichnet und umgekehrt für das Fresco der ‚Schlacht bei Ostia'. Es unterscheidet sich in mancher Beziehung von einem angeblichen Portrait Bibienas in Madrid, welches jedoch aus Raphaels spätester Zeit stammt. *

* Portrait des Cardinals Bibiena, Pitti no. 158, Leinwand, hoch 0,865 m, breit 0,655 m. Vasari sagt in seinen Ragionamenti (ed. Samson Vol. VIII), wo er die Fresken des Palazzo vecchio beschreibt, das Portrait Bibienas sei sehr ähnlich, da es nach einem Bilde gemacht sei, welches Raphael auf Befehl des Cardinals in Rom vollendet habe. ‚Es ist jetzt, fügt er hinzu, im Hause der Dovizi in Bibbiena und ich hatte es hier (in Florenz) mehrere Monate, um es zu copiren.' Passavant (Raphael II, p. 147) sagt dazu: ‚Zweimal scheint Raphael dieses Gönners Bildniss in Oel gemalt zu haben, von denen das eine sich im Madrider Museum befindet, das andere, grösstentheils von der Hand eines Schülers ausgeführt, zeigt man im Palast Pitti zu Florenz'. Das Erste ist nicht richtig: das Portrait im Pitti ist keine Copie des Madrider Bildes, welches eine ganz andere Person darstellt. Aber es muss zugestanden werden, dass durch Nichts bewiesen ist, das

Nur wenige Tage nach der Absendung des letzten Briefes von Bembo an Bibiena verliess Navagero Rom und ging nach Venedig, nachdem er seine Abreise bis nach dem Fest von San Marco aufgeschoben hatte.

Vor dem Abschiede malte Raphael Navageros Portrait zusammen mit dem Beazzanos auf eine Tafel, welche Bembo Jahre lang besass, bis er sich auf das wiederholte Drängen seines Freundes von ihr trennte.* Auch hier beklagen wir den Verlust eines Meisterwerkes, welches uns nur in Copien erhalten ist.†

Exemplar des Pitti sei die Copie des Vasari. Der Zustand des florentiner Bildes ist nicht gut. Unten ist ein Stück angesetzt, an dem die Finger der linken Hand übermalt sind. Die linke Hand und der linke Arm sowie der weisse Aermel des rechten Arms sind durch Retouchen entstellt. An der Mütze ist ein grosses Stück ausgebessert und der grüne Hintergrund ist mit durchsichtiger Farbe neu gemalt. Leichte Retouchen entdeckt man auch am Hals, wo ein rundes Loch ausgefüllt ist.

* Anonimo ed. Morelli p. 18 u. Anm.

† Navagero und Beazzano, Rom, Palazzo Doria, Navagero nach links, Beazzano nach rechts, Beide bis zu den Ellbogen. Der Erste in schwarzem Hut und Mütze, bärtig, mit kurzem braunem Haar, gekleidet in schwarze Seide, der Zweite in einer weichen Pelzmütze, bartlos, Gesicht und Hals von reichem braunem Haar umrahmt. Ueber dem schwarzen Wamms auf der Brust werden die Falten des Hemdes sichtbar, — die linke Hand sieht man zum Theil. Beide Figuren heben sich von einem grünen Hintergrunde ab. Es sind charakteristische Portraits und vielleicht Copien des verlorenen Originals, da sie schwächer sind, als wenn Raphael selbst sie gemalt hätte, und auf Leinwand. Viel von dem ursprünglichen Glanz der Malerei ist unter den Restaurationen verloren gegangen, auf die wir die rohe Härte und den rothen Ton des Fleisches zurückführen möchten. Nirgends aber sehen wir eine Annäherung an den Stil des ‚Castiglione' im Louvre. Auch sind der dicke Auftrag der Farben, die dunkle Schattirung und die markirten Umrisse Raphael fremd, während dies alles für Polidoro spricht.

Ein Carton mit einem Kopf in schwarzer Kreide, der dem Beazzano ähnlich sieht, wird in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth dem Raphael zugeschrieben, er ist aber von Francia Bigio.

Die Portraits müssen populär gewesen sein. Eine Copie derselben, jetzt entzwei geschnitten und ausgebessert, doch geringer als das Exemplar in Rom, sind im Museum zu Madrid no. 372 Navagero (Leinwand, hoch 0,68 m, breit 0,57 m) und no. 373 Beazzano (Leinwand, hoch 0,79 m, breit 0,6 m). Sie waren im Alcazar schon i. J. 1637, s. Madrazo, Museo del Prado p. 675). — Ein etwas

Man sollte glauben, dass Raphael mit diesen Darstellungen aus dem Freundeskreise, der Bembo und Bibiena umgab, die wohlgeübten Kräfte erschöpft hätte, von denen er einen so reichen Schatz besass. Doch dies war nicht der Fall. Wie wir sahen, hatte Bembo um die Vorwürfe für das Badezimmer des Cardinals gebeten. Dieser Raum, welcher zu einer Zimmerflucht im Vatican gehört, war mit Wandgemälden in römischem Stil der Zeit der Antonine ausgeschmückt. Wenn wir uns in den Kirchen Roms umsehen, so finden wir, dass Raphael um dieselbe Zeit Zeichnungen vollendete, welche in Santa Maria del Popolo in der Capella des Agostino Chigi von venezianischen Mosaicisten farbig ausgeführt wurden. Die Vorwürfe sind in beiden Fällen ähnlich; sie sind beide Male der Antike entnommen. Für den Cardinal aber liess Raphael den reinen griechisch-römischen Stil wieder aufleben, während er für Chigi classische und religiöse Formen zu einer Gestalt vereinigte, welche niemals zuvor versucht worden war.

Der malerische Schmuck jenes Badezimmers scheint zu bekunden, dass Venus und Cupido die Gottheiten waren, zu denen der Geschmack des Cardinals ausschliesslich hinneigte. Es kann fraglich sein, ob die Pflege eines solchen Geschmackes grade im Herzen des vaticanischen Palastes an ihrer Stelle sei, aber Jahrhunderte sind vergangen, bis ein Geistlicher zu dem Schluss kam, dass es anstössig sei, heidnische Bilder neben den Gemächern des Papstes zu dulden. Es sind erst 50 Jahre, dass das Badezimmer mit Holztafeln verkleidet und an Stelle des Bassins, in welchem der Cardinal badete, ein Altar gesetzt wurde. Wir sind geneigt zu glauben, dass hinter der Täfelung noch die Fresken verborgen sind, welche Raphael entworfen hat und seine Schüler nach seinen Angaben ausführten.*

abweichendes Exemplar, im Besitz des Herrn Badia in Rom, stellt Navagero dar mit der linken Hand auf einem Buch, auf welches Beazzano hindeutet. Es ist eine unbedeutende Malerei auf Leinwand, am Rande unten liest man: LEO PONT. MAX. ANNO CHRISTI MDXVII PONTIFICAT. SVI ANNO IIII.

* Passavant sah das Badezimmer i. J. 1835; seitdem ist es von einem der Camuccini in eine Capelle verwandelt. Es liegt ganz oben im Vatican über der Bibliothek und gehört zu einer Zimmerflucht neben dem obersten Stock der Loggien, welche jetzt von dem Stellvertreter des Cardinal Staatssecretärs, Monsignor Cre-

Glücklicher Weise hat Sante Bartoli die Umrisse gestochen, bevor die Fresken unsichtbar wurden, und mit diesem und anderem Material können wir die Erfindungen Raphaels wieder herstellen. Rund um die Nische, in welcher sich das Bad befand, bezeichnen Flussgötter die Bestimmung des Ortes. In rechteckiger Umrahmung sind zu beiden Seiten Venus und Cupido dargestellt, auf Delphinen reitend und Venus von dem Pfeile Cupidos verwundet. Darunter erscheint Cupido auf Gespannen von Schwänen und Delphinen fahrend. An den anstossenden Wänden sehen wir Venus Anadyomene, Venus die Sandale anziehend, Jupiter und Antiope, Venus und Adonis und den Wettkampf Pans mit Amor, darunter fahren Liebesgötter auf Wagen, Muscheln, Fässern, gezogen von Schmetterlingen, Schildkröten, Schlangen und Schnecken.

Wer diese Gegenstände in grösserem Massstabe als in den raphaelischen Fresken sehen will, mag Vergnügen finden an den Copien aus der Villa Palatina, welche sich jetzt in St. Petersburg befinden.* Raphaels Aufgabe war nicht, die Vorbilder antiken

---

toni bewohnt wird. Der Eingang zu diesen Zimmern ist von den Loggien aus. Die Thür ist in der mit den Loggien parallelen Wand gegenüber einem Fenster, welches auf den innern Hof sieht. Links vom Eingang ist die Wand mit der Nische, in welcher jetzt der Altar steht. Die Täfelung reicht bis zur Decke, von der ein Theil mit Stuckverzierungen noch sichtbar ist. Passavant, welcher zuletzt die Fresken sah, beschreibt sie sehr ausführlich. Das grösste war nur 2′ hoch und 15″ breit. Eines davon, welches Venus die Sandale anziehend darstellt, existirte damals nicht mehr. Ebenso war es einer Figur Amors gegangen. Die Decke war fast ganz unkenntlich geworden und die einzige daran erhaltene Composition war eine sehr beschädigte Darstellung von Vulcan und Pallas, die wir nach Bartolis Stich einem der wenigst fähigen Schüler Raphaels zuschreiben müssen.

* Fresken der Villa Palatina in Rom. St. Petersburg, Eremitage: no. 47 Venus und Cupido auf Meerungeheuern; no. 48 Venus und Adonis; no. 49 Venus die Sandale anziehend; no. 50 Venus die Wunde dem Cupido zeigend; no. 51 Jupiter und Antiope; no. 52 Landschaft; no. 53 Cupido einen Pfeil schiessend; no. 54 Nymphen von Satyrn überrascht. Die ersten fünf Bilder dieser Reihe sind Copien nach Raphaels Fresken in dem Badezimmer des Cardinals Bibiena. Die Grösse ist verschieden von 2,78 m Höhe und 1,42 m Breite bis 2,64 m Höhe und 1,42 m Breite. Bis 1856 waren sie in der Villa Palatina, die von den Mattei im fünfzehnten Jahrhundert gebaut sein soll, nach Gaetano

Wandschmucks, welche er in den Ruinen der Stadt fand, den Anschauungen seiner Zeit anzupassen, sondern sie selbst zu neuem Leben zu erwecken. Der Erfolg dieses Unternehmens beruht ebenso sehr auf der Kunst, mit welcher Raphael die Gesetze der Composition anwendete, welche wir in den Reliefs und Gemmen verwirklicht finden, als auf der malerischen Gestaltung, in welcher diese Gesetze bei ihm zu Tage treten. Wir haben keinen Grund, zu glauben, dass er bei den Malereien an der Wand nur einen einzigen Pinselstrich gethan, und es findet sich in den Studien für die einzelnen Figuren, die uns erhalten sind, nirgends ein Anzeichen, dass er seinen Schülern beim Zeichnen der Cartons irgend einen Theil der Arbeit abgenommen hatte. Aber die Skizzen dazu sind wahrscheinlich von ihm gemacht und in den meisten Compositionen erkennen wir seine kunstvolle Wiederbelebung der Gestalten, welche der vorchristlichen Zeit eigenthümlich sind.

Ohne Zweifel wird es stets möglich sein, die Hand und den Geist eines Modernen bei Nachahmungen älterer Zeiten zu unterscheiden. Auch die geschicktesten Reproductionen einer vergangenen Periode werden immer von der Anschauungsweise unseres Jahrhunderts gefärbt sein. Aber Raphael kann behaupten, dass er in diesen Fresken das Menschenmögliche gethan hat, um die Berührung einer Saite zu vermeiden, welche die Harmonien stören könnte, die er den Griechen entlehnt hatte. Nur ein Mann von seinem Genius konnte die Bilder der classischen Zeit wieder ins Leben rufen, ohne mechanisch zu wiederholen, was die Künstler des Alterthums späteren Geschlechtern als Erbe hinterlassen hatten.

In den Kupfern, welche nach den Fresken des Badezimmers gestochen sind, sehen wir, dass Venus Anadyomene auf den Wellen

Mormi nach Entwürfen von Raphaello del Colle (?). Die Fresken wurden von der Wand gesägt durch den Marquis Campana und Monsignor Fioramonti. Sie waren restaurirt im Jahre 1824 von P. Camuccini. Der Zustand, in welchem sie sich jetzt befinden, ist der Art, dass es vermessen wäre mehr zu sagen als: sie sehen aus wie eine Arbeit von Schülern Raphaels. Jedoch wer diese Schüler waren, ist unmöglich anzugeben. In keinem Falle aber können wir die Hand von Raphael del Colle erkennen. Ueber einen Carton zu Wien mit einem Kopf für diese Fresken siehe weiter unten.

steht, das Gesicht im Profil niederblickend und den Rücken gegen den Zuschauer gekehrt, indem sie den linken Fuss auf eine Muschel setzt und mit der rechten Hand sich im Gleichgewicht hält, während die linke noch mit den Locken spielt, die im Winde flattern. Das Wasser ist in der Ferne von Hügeln eingefasst und am Himmel darüber erscheint Kronos mit einer Sichel, im Begriff Uranus zu verstümmeln. Raphael erinnerte sich an seine eigene Skizze, auf welcher er zu Florenz in wenigen fliessenden Linien eine antike Venus auf die Rückseite eines Blattes mit Madonnen gezeichnet hatte.* Ein Hauch moderner Kunst beseelt die classischen Formen, wie sie in einer Studie von einem Schüler Raphaels zu München erscheinen.†

Venus und Cupido von Delphinen getragen scheinen durch die Reliefs von San Francesco ad Ripas eingegeben, in welchen wir schon die Vorbilder für die ‚Galatea' erkannten; allein der Geist von Raphaels eigener Zeit hat diese Gestalten durchdrungen, welche von einer Lebendigkeit erfüllt sind, die der Kunst der Alten fremd ist.

Cupido mit Pfeil und Bogen gegen den Schooss seiner Mutter gelehnt, welche ihren rechten Arm auf seine Schulter legt und die Wunde auf ihrer Brust zeigt, ist classisch zu nennen bis auf einen spielenden Zug, welcher von grosser Anmuth ist. Wenn die Formen im Fresco eben so breit entwickelt waren, wie die einer Studie zu Windsor, so muss der Maler Giulio Romano gewesen sein.‡

---

* Florenz, Uffizj no. 135.

† München, Kupferstichcabinet, Zeichnung in rother Kreide; sie scheint von einem Schüler Raphaels ausgeführt. Wahrscheinlich ein Abzug hiervon mit der Figur der Venus in umgekehrter Richtung war zuletzt und vielleicht noch im Besitz des Herrn Roger Fenton in London. Er trägt die Marke Peter Lelys.

‡ Cupido und Venus, Sammlung in Windsor, Zeichnung in rother Kreide, hoch $7\frac{3}{4}$", breit $6\frac{1}{4}$", entstellt durch eine Beschädigung, welche horizontal über die Augen des Cupido und die Brust der Venus geht. Eine gute Zeichnung in der Manier des Giulio Romano, etwas schwach in der Zeichnung der Beine.

Eine Wiederholung in der Albertina, welche eine Copie der Zeichnung in Windsor zu sein scheint, soll nach Passavant (Raphael II, p. 230) identisch sein mit der Zeichnung in rother

In der Venus, die ihre Sandale bindet, kann man einen anderen Zug von Künstlichkeit entdecken*, und einen Mangel an Adel in der Antiope, die am Ufer eines Gewässers ihre Locken kämmt, ohne die Gegenwart des Satyr-Jupiter zu ahnen, der hinter einem Baume sie beobachtet. Dasselbe gilt von der Stellung einer Venus, die in einem Walde vertraulich mit Adonis scherzt.† Solche Ausstellungen aber sind zum Theil begründet in einem auffälligen Mangel an Zartgefühl in der Uebertragung von Raphaels Gedanken durch Giulio Romano, dessen handfester Pinsel durch Giovanni da Udine mit malerischem Ornament und Stuckarbeit kräftig unterstützt wurde.

Ehe das Badezimmer vollendet war, wurde Raphael um Rath gefragt, ob man als passenden Schmuck dafür eine antike Venus verwenden könne, deren glücklicher Besitzer Bibiena war. Bembo theilte brieflich dem Cardinal mit, dass Raphael diesen Plan missbillige und ihn ermuthige, die Statue zum Geschenk zu verlangen.

„Raphael findet es unmöglich", sagt Bembo, „die Venerina von Marmor in dem neuen Badezimmer aufzustellen. Wollen Sie mir freundlichst die Statue schicken, für welche ich eine grosse Zuneigung gefasst habe? Ich werde sie in meinem Saal zwischen Jupiter und Mercur, ihrem Vater und Bruder, aufstellen. Wenn diese Forderung zu kühn erscheinen sollte, so hat Raphael, den Sie so sehr lieben, mir gesagt, dass er es auf sich nehmen will, mich zu entschuldigen für die Freiheit, die ich mir nehme, und hat mich dazu ermuthigt, sodass ich denke, Sie werden ihn nicht durch eine abschlägige Antwort beschämen." ‡

Kreide, welche in den Katalogen von Crozat-Walravon, A. Rutgers (1778) und Ploos van Amstel (1800) verzeichnet ist. Doch dies ist nur Vermuthung.

* Merkwürdiger Weise beschreibt Passavant dies Bild als eine Venus, die sich einen Dorn aus dem Fuss zieht.

† Die Zeichnung für diese Composition in der Albertina ist von Giulio Romano, in rother Kreide, hoch 8", breit 6¼". — Ein Carton mit Gesicht und Hand der Venus und der linken Hand des Adonis, in schwarzer Kreide auf dickem Papier befindet sich ebenfalls auf der Albertina. Es ist ein Fragment im Stile Giulio Romanos für die Fresken in der Villa Palatina in Lebensgrösse, hoch 0,382 m, breit 0,285 m.

‡ Bembos Brief an Bibiena vom 25. April 1515, Opere V, p. 49. 50.

Bibiena hatte seine Statue zu lieb, als dass er sich von ihr trennen konnte. Er war taub für Bembos Bitten, und Jupiter und Mercur mussten die Gesellschaft der Venus entbehren.*

Das Badezimmer des Cardinals Bibiena ist offenbar nur wenigen Personen ausserhalb des Vaticans bekannt geworden. Vasari hat die Bilder, welche seine Wände schmückten, nie gesehen; aber es ist merkwürdig, dass die Decke der Capella Chigi in Santa Maria del Popolo ebenso unbeachtet geblieben ist. Wir haben allen Grund, anzunehmen, dass die Ausschmückung beider Räume zu derselben Zeit vollendet war, denn an dem einen Mosaik finden wir den Namen des Venezianers, welcher Raphaels Zeichnung auf die Wand übertrug, mit der Jahreszahl 1516. Verschiedene Umstände verhinderten die Eröffnung der Capelle zu Lebzeiten Agostino Chigis und auch nach seinem Tode blieb sie längere Zeit geschlossen.

Jedenfalls haben die Zeichnungen Raphaels, welche in Mosaik übertragen sind, nicht den Erfolg gehabt wie die in Teppiche gewebten, und dies hat vielleicht zum Theil seinen Grund darin, dass die Cartons verloren sind, nach denen die Mosaicisten arbeiteten Es ist andererseits wahrscheinlich, dass der Schmuck der Capella Chigi deshalb verhältnissmässig unbekannt blieb, weil er Mängel enthielt, welche in anderen Werken des Meisters nicht hervorgetreten waren. In den Loggien vereinigte Raphael, wie wir sehen werden, Heiliges und Profanes; Beides war vortrefflich im Gleichgewicht gehalten und man konnte nicht behaupten, dass das Erstere über Gebühr zurückgesetzt sei.

Der Kreis der Planeten in der Capella Chigi ist in einer Form dargestellt, welche eine Vereinigung heidnischer und christlicher Elemente erforderte. Gott Vater, von Engeln begleitet, spricht das ‚Werde' aus, durch welches die Sterne an ihren Ort gesetzt werden.

* Siehe den Katalog von Bembos Antiken zu Padua, in welchem Jupiter und Mercur, aber keine Venus aufgeführt wird (Anonimo p. 20). Vgl. auch Bembos Brief an Camillo Paleotto, Bibienas Sekretär, vom 19. Mai 1516, in welchem Bembo frägt, ob der Cardinal es übelgenommen habe, dass er die Anmassung gehabt, um die ‚Venerina' zu bitten (Opere VII, p. 73).

Doch die Worte, die im Mittelrund der Kuppel unvollständig ausgedrückt sind, erscheinen deutlich in einem der Rechtecke daneben, wo ein Engel, über einen mit Sternen besetzten Globus lehnend, auf ein Spruchband zeigt mit den Worten: „Fiant luminaria in firmamento coeli.“ In allen übrigen Rechtecken sehen wir einen Engel die Bewegung eines jeden Planeten leiten und den seltsamen Gedanken durchgeführt, dass Engel die Befehle des Himmels an Jupiter und die andern Götter des heidnischen Olymps überbringen. Alles dies stand ohne Zweifel in Uebereinstimmung mit der Empfindung einer Zeit, in welcher das heilige Collegium sich um die Kanzel der Capella Sistina versammelte, um einen Prediger zu hören, der die Götter und Göttinnen des Alterthums anrief.* Künstlerisch aber war der Gegenstand nicht leicht auszuführen und Raphael löste die schwierige Aufgabe nur so, dass er das christliche Element zurücktreten liess.

‚Gott Vater‘, zu dem zwei herrliche Zeichnungen von Raphaels eigener Hand in Oxford vorhanden sind, erscheint in dem Mosaik nicht sowohl in der Gestalt des Jehovah als in der des antiken Jupiter.† Er erinnert uns an die alten Zeiten, in denen die Mosaicisten christliche Gedanken in heidnischen Formen zur Darstellung brachten, und giebt ein in Raphaels Thätigkeit fast

* S. Paris de Grassis, Diarium, Mscr. der Pariser Bibliothek III, p. 570.

† Oxford no. 128, Zeichnung in rother Kreide, hoch 9″, breit 8½″. Auf der einen Seite des Blattes sieht man die erste Studie nach dem Modell mit dem Kopf in Dreiviertelansicht nach links; den rechten Arm mehr erhoben als den linken, aber beide hochgehalten und die Handflächen zeigend. Die Gestalt trägt das Hemd des Modells. Auf der anderen Seite des Blattes sehen wir dieselbe Figur beinahe so, nur umgekehrt, wie im Mosaik, doch noch nicht ganz in derselben Stellung, da der linke Arm etwas mehr erhoben ist als der rechte und Gesicht und Körper stärker verkürzt sind. Die Gewandung ist schön geordnet, mit wenigen aber geschickten Strichen angegeben. Unter dem rechten Arm schmiegt sich ein Engel in das Gewand, den linken stützt ein anderer Engel mit der Hand. Im Mosaik werden diese beiden von zwei anderen Engeln begleitet und von drei anderen sieht man die Gesichter oder die Köpfe und Schultern über Gott Vater. Körper und Haupt Gottes sind in breitem monumentalen Stil gebildet, welcher an den Michelangelos in der Sistina erinnert und den antiken Jupiter nachahmt.

einziges Beispiel von der gewaltsamen Verkürzung in der Höhe, welche bei Melozzo, Mantegna und Correggio gewöhnlich ist. Wir fühlen die reinere Empfindungsweise Raphaels, wenn wir die Engel betrachten, welche die Arme und Gewänder des Allmächtigen tragen. Die Figur des Schöpfers, die auf der einen Seite eines Oxforder Blattes nach dem Modell gezeichnet und auf der andern zu einer übernatürlichen Erscheinung umgestaltet ist, macht einen majestätischen Eindruck in dem Mosaik, wo die Wirkung der Verkürzung erhöht wird durch den Glanz des Emails, mit dem die Gewänder bedeckt sind. Zwei Zeichnungen zu Engeln in Oxford und Lille zeigen den Antheil, welchen der Meister an einem Werke nahm, das er wohl hauptsächlich Agostino Chigi zu Gefallen unternommen hatte.*

* Die Planeten. Wir können nicht im Einzelnen die verschiedenen Bewegungen der Engel beschreiben, die auf dem Bogen ruhen, in welchem die Zeichen des Thierkreises gemalt sind, oder der Planeten innerhalb des Bogens. Man kann sie leicht in Dorignys Blättern (1695) oder in den umgekehrten Stichen von Hieronymus Boellman studiren.

Das Cartello über dem gestirnten Globus, auf welchem die Worte des ‚Werde' geschrieben standen, ist jetzt leer, und Passavant (Raphael II, p. 385) versichert, dass die Inschrift entfernt wurde, als Bernini i. J. 1654 die Capelle restaurirte.

Die Zeit der Vollendung der Mosaiken ist in der Abtheilung angegeben, welche den Planeten Venus enthält: hier hält ein Kind neben der Göttin eine Fackel und um den Stiel der Fackel schlingt sich eine Rolle, auf der wir lesen: LV(igi) D(ella) P(ace) V(eneziano) F(ecit) 1516. (Ueber die Zeugnisse für diese Lesung s. Passavant, Raphael II, p. 384.) Der Mosaicist ist zu loben, dass er den raphaelischen Charakter der Zeichnung und seine Massen von Licht und Schatten in schöner Abstufung so gut bewahrt hat. Die Steine, neuerdings gereinigt, sind gross und grob zusammengesetzt und zeigen die Arbeit verschiedener Hände. Aber von der Erde aus gesehen, ist das Werk von grosser Wirkung. Am besten ist die Arbeit Luigis della Pace an der ‚Venus' und gleiches Lob verdienen der Engel, der sich über den Globus lehnt und die Gestalten Gott Vaters mit den Engeln. Von den Steinen sind nur die des Hintergrundes und der Gewänder emaillirt. Die ‚Diana' mit dem Halbmond auf der Stirn ist sehr anmuthig.

Die Zeichnung in rother Kreide zu dem Engel über Jupiter ist in Oxford no. 129, hoch 7¾″, breit 6¾″. Die Figur ist im Mosaik umgekehrt, nach links gewendet und sitzt auf dem Bogen, unter dem Jupiter mit Adler und Blitz erscheint. Der Kopf, der niederschaut, erscheint zwischen den erhobenen Armen, mit denen er auf Gott Vater im Mittelpunkt der

Obgleich das Streben nicht zu verkennen ist, das plastische Element nach Gebühr unterzuordnen, giebt uns die Kuppel der Capella Chigi mehr den Eindruck von einer Wiedergeburt der Antike als den eines grossartigen Werkes der religiösen Malerei. Und dieser Eindruck wird nicht verringert durch den Theil der Ausschmückung, welcher der Sculptur angehört.

Auf Chigis Wunsch und unter Raphaels Aufsicht, wenn nicht gradezu nach Raphaels Zeichnung, hat Lorenzetto, ein Bildhauer von mässiger Begabung, die Gestalten des Jonas und Elias geschaffen, welche zu gehöriger Zeit ihren Platz in der Capelle fanden.* Aber in beiden Statuen und ganz besonders in der ersten, in welcher Jugend und Anmuth mit einer gewissen raphaelischen Grazie verbunden sind, verspüren wir mehr vom Geiste der Antike als von der Hand Raphaels, welche Passavant in der Bearbeitung des Marmors erkennen wollte. Die Statue ist vor ihrer Vollendung in kleinerem Massstabe umgebildet zu einem der runden Reliefs in den Loggien des Vaticans, und hierdurch allein kann die Meinung begründet erscheinen, dass die Zeichnung von Raphael herstamme und ohne Unterschied von dem Bildhauer der Capella Chigi und den Künstlern der Loggien benutzt sei. Da aber Lorenzetto offenbar Raphael seine künstlerische Existenz verdankte, so kann er den ‚Jonas' der Loggien ebenso gut gemeisselt haben wie den der Capella Chigi. In dem letzteren würde uns ausser der Anmuth der Zeichnung nichts an Raphael erinnern als vielleicht eine gewisse Zaghaftigkeit in der Ausführung des Gesichtes, die als ein Anzeichen dafür gelten könnte, dass wir es hier mit dem ersten Versuch eines mit dem Gebrauch des Meissels nicht vertrauten

---

Kuppel zeigt. Die Flügel des Engels scheinen im Mosaik einige Federn verloren zu haben, sei es durch den Mosaicisten oder einen Restaurator.

Endlich ist noch eine Zeichnung Raphaels für Mars und den begleitenden Engel erhalten in rother Kreide, Lille no. 678, hoch 0,255 m, breit 0,24 m, eine schöne Skizze, in der die Gestalt des Engels nackt ist. Hier ist die Zeichnung aber nicht umgekehrt, sondern gleich dem Mosaik. Schön ist die Bewegung, mit der er den Arm des Mars ergreift und den Gott am Schlage hindert, zu welchem er das Schwert erhebt.

* Vasari VIII, pp. 46, 47, 54, 211; X, p. 126.

Künstlers zu thun hätten. Allein wir haben auch dafür keine Zeugen. Alles, was uns die Ueberlieferung erzählt, ist, dass Raphael einmal versucht hat den Modellirstab zu gebrauchen, und dass grade in der Zeit, bei der wir jetzt angelangt sind, ein Freund Michelangelos es für nöthig hielt, diesen darauf aufmerksam zu machen, dass Raphael das Thonmodell eines Kindes gemacht hätte, welches ein Bildhauer Namens Pietro da Ancona schon in Marmor fast vollendet hätte.* Aber Raphael hatte kein Verlangen, auf diesem Felde mit Michelangelo zu wetteifern. Wahrscheinlich hat er das Modell eines Kindes wie den Marmor, der danach gemeisselt ist, für sich behalten und keinem seiner zahlreichen Gönner abgetreten. Giulio Romano erbte ein Marmorkind von Raphael, dessen Besitz einige Jahre später von Baldassare Castiglione erstrebt wurde.† Aber es ist durchaus ungewiss, ob Giulio dieses Erbstück an Castiglione verkaufte, und es scheint uns ein gefährliches Experiment zu sein, auf einem so schwachen Grunde die Ansicht aufzubauen, dass Raphael selbst ein Bildhauer gewesen sei und an der Bearbeitung des Marmors für den ‚Jonas' thätigen Antheil genommen habe.‡ Noch gewagter ist nach unserer Meinung

* Lionardo di Compagnano an Michelangelo am 16. November 1516 in Gottis Vita di M. A. Buonarrotti, II, p. 59.

† B. Castiglione an M. Andrea Piperario, apostolischen Scriptor zu Rom, Mantua, 8. Mai 1523 bei Bottari, Lettere V, p. 245.

‡ Der Jonas sitzt auf dem Ungeheuer, mit dem rechten Fuss auf seinem Unterkiefer. Er blickt nieder. Mit der Linken fasst er ein Gewand, welches nach hinten über seine Schulter fällt, seinen rechten Arm umschlingt und seinen Leib und rechten Schenkel bedeckt. Der Kopf ist gut, der linke Arm sehr schwach in der Verkürzung. Raphael kann an dem Gesicht gearbeitet haben, welches etwas an den Antinous erinnert. Es ist anmuthiger und weniger zaghaft ausgeführt und verräth mehr künstlerisches Vermögen als das Uebrige.

In der Sammlung zu Windsor ist eine Federzeichnung mit Dinte zum Jonas, mit Weiss gehöht auf rothbraunem Papier. Obgleich Raphael zugeschrieben, sieht sie ganz aus wie eine Copie nach der Statue.

Das Relief in den Loggien zeigt die Figur mit dem linken Fuss auf dem Boden neben dem Kopf des Ungeheuers.

Elias, die andere Statue in S. Maria del Popolo, ist ebenfalls sitzend, aber nach rechts gewandt; er legt die linke Hand an den Kopf und hält mit der Rechten ein Buch, welches auf seinem Knie ruht. Das Gesicht ist nach oben gerichtet, während ein

der Versuch, das schöne Kind, welches schlafend oder todt auf dem Rücken eines Delphins liegt, Raphael zuzuschreiben: wir können die beiden Wiederholungen dieses Bildwerkes in der Sammlung des Earl of Bristol und in der Gallerie zu St. Petersburg im besten Fall für die Arbeit eines Sculptors halten, der sich mit der Formengebung in den Gemälden oder Zeichnungen der raphaelischen Schule vertraut gemacht hatte.* Nehmen wir die Ueberlieferung

---

Engelknabe links hinter ihm mit einem Gefäss in der Hand erscheint. Ein langes Gewand fällt über die Hüften, bedeckt das ganze rechte Bein und einen Theil des linken. Der Kopf ist weder anziehend noch gut geformt, die Bewegung unnatürlich, die Ausführung des Kindes geistlos. Auch hier kann der Entwurf von Raphael gemacht sein; aber die Behandlung ist viel schwächer als die des ‚Jonas'. Wir machen jedoch die eigenthümliche Bemerkung, dass nach der Vollendung der Gruppe ein kühner Bildhauer dieselbe theilweise mit einem Zahnmeissel übergangen hat, und diese Stellen sind unpolirt geblieben.

* Es giebt zwei Wiederholungen dieser Marmorgruppe: das Kind liegt mit herabhängendem Kopf anmuthig auf dem gewundenen Körper eines Delphins; das Haupt liegt neben dem des Fisches. — Das eine Exemplar gehört dem Earl of Bristol in Downhill (Irland) und war i. J. 1857 von Sir Henry Bruce in Manchester ausgestellt. Es ist grösser als der Abguss einer ähnlichen Figur im Museum zu Dresden und hat keinen von den Brüchen, die man an dem Abguss bemerkt. Es erschien uns nicht als ein Werk von Raphaels Hand, sondern als der Versuch eines Bildhauers, eine Zeichnung Raphaels auszuführen.

Das zweite Exemplar, welches i. J. 1768 in der Sammlung Breteuil zu Rom gewesen sein soll (s. Cavaceppi, Raccolta d'antiche Statue, Roma 1768, I, p. 44 bei Guédéonow, L'Enfant mort porté sur un dauphin, St. Petersburg 1872, p. 5), ist wahrscheinlich dasselbe, welches in dem Inventar der Besitzungen des Cardinals Lodovico Ludovisi vom 12. Januar 1633 verzeichnet ist (s. Th. Schreiber in den Anmerkungen zu Springer, Raffael und Michelangelo, II. Aufl. II, p. 366). Es kam aus der Sammlung Breteuil zwischen 1768 und 1769 in die des Herrn Lyde Browne von Wimbledon und i. J. 1787 durch Verkauf an die Kaiserin Katharina II. von Russland. Es ist jetzt in der Gallerie zu St. Petersburg. Wir haben es dort nicht gesehen, aber Professor Dobbert in Berlin (s. Russische Revue 1877, p. 357 ff.) äussert dieselbe Meinung, welche wir über die irische Wiederholung ausgesprochen haben. Ueber die Litteratur dieser vielbesprochenen Frage vgl. Müntz, Raphael p. 583.

Wir sahen auf einer Pariser Auction im Hotel Drouot i. J. 1884 ein Oelgemälde mit einem „Kind auf einem Delphin". So weit man über das Bild, welches sehr hoch aufgehängt war, urtheilen konnte, glich es einem Werk des sechszehnten Jahrhunderts aus der Schule Sassofer-

von Raphaels Verhältniss zur Schwesterkunst der Sculptur in ihrer einfachsten Form, so würde sie bezeugen, welchen Antheil er an jedem Zweige seines Berufes nahm, und wir werden der Wahrheit schwerlich näher kommen können, als indem wir nach Vasari wiederholen, dass Raphael solche Werke der Sculptur wie den ‚Jonas' und den ‚Elias' ins Leben rief: ‚indem er Bildhauern aufgab sie zu meisseln' und sie dabei durch ‚sein Urtheil' unterstützte.*

Inzwischen hatten die politischen Ereignisse in Italien eine unerwartete Wendung genommen. Der Sieg, den der König von Frankreich am 13. und 14. September 1515 bei Marignano erfocht, hatte alle Pläne Leos des Zehnten durchkreuzt. Die Kühnheit und Schnelligkeit, mit welcher dieser die Folgen eines Sieges hinnahm, den er nicht hatte abwehren können, überraschte seine Feinde ebenso sehr wie seine Freunde.

Er verliess Rom am 1. October, um sich in die Arme Franz des Ersten zu werfen, und als er in vollem Staat gen Norden ritt, konnten seine geschickten Unterhändler, Canossa und Lorenzo de' Medici, ihm erzählen, dass, wenn auch Mailand verloren, doch Florenz und die Medici gerettet seien, und dass Franz offenbar zu jung und zu edelmüthig sei, um die Vortheile seiner Stellung auszunutzen. Lorenzo erhielt das Versprechen, dass er eine französische Prinzessin heirathen sollte, und wurde stillschweigend ermuthigt,

---

ratos. Der Gesichtspunkt war so genommen, dass man die Köpfe des Kindes und des Delphins auf der rechten Seite des Bildes sah.

Wenn wir nach den erwähnten Kunstwerken den ‚Knaben auf dem Delphin' höchstens in seinem letzten Ursprung auf Raphael zurückführen können, so verdient der Mädchenkopf von Wachs im Museum zu Lille noch weniger den Werken Raphaels zugezählt zu werden. Es ist eine hübsche, aber affectirte Arbeit aus der Zeit nach dem Tode des grossen Meisters von Urbino.

Wir wollen endlich nur im Vorbeigehen den Brunnen delle Tartarughe zu Rom erwähnen, eine schöne florentiner Arbeit, welche oft Raphael zugeschrieben wird, von der wir aber jetzt wissen, dass sie von dem Bildhauer Matteo Landino herrührt, welcher die vier Bronzestatuen von Jünglingen unter dem Becken i. J. 1661 für Papst Alexander III. modellirte. S. Gaetano Mori, Dizionario di erudizione, Storia ecclesiast. XXV, p. 169. 170.

* Vasari VIII, p. 212.

das Herzogthum Urbino den Händen des Francesco Maria della Rovere zu entreissen.

Der Friede von Bologna, den der Papst nach seiner Niederlage unterzeichnet hatte, wurde in einen Sieg verwandelt, als Raphael in einem Sale des Vaticans die Krönung Karls des Grossen durch Leo den Dritten darstellte unter dem Bilde Franz des Ersten, welcher vor Leo dem Zehnten kniet.

Der Wechsel von Verzagtheit zu hochfliegender Hoffnung war so schnell, dass Leo, als er vor seiner Zusammenkunft mit Franz triumphirend in Florenz einzog, im Stande war, die Politik für einen Augenblick aus seinen Gedanken zu verbannen und Michelangelo, Lionardo und Raphael kommen zu lassen, um mit ihnen die Pläne für die Vollendung der Mediceerkirche von San Lorenzo zu berathen.*

Vasaris Angabe, dass Raphael im Jahre 1515 nach Florenz berufen sei, hat bisher nicht allgemein Glauben gefunden, doch ist aller Grund vorhanden, dieselbe für vollständig richtig zu halten.† Dass er im November dieses Jahres zeitweise von Rom abwesend war, wird durch einen Kaufvertrag bewiesen, in welchem der Architekt Perino da Caravaggio ihm — ‚licet absenti' — das Eigenthumsrecht eines Hauses in der Via Sistina im Borgo übertrug.‡

Michelangelo, der am 5. November dieses Jahres in Rom war, begleitete Leo auf seiner Reise von Florenz nach Bologna, und Lionardo war, wie es scheint, auch dabei.§

* Leo zog am 30. November 1515 in Florenz ein. Vgl. Vasari VII, p. 35. XII, p. 201.

† Vasari XII, p. 201. Baccio Bandinelli in einem Brief an den Herzog von Florenz vom 7. Dec. 1547 (Bottari, Lettere I, p. 71) sagt: ‚Mi ricordo, quando stava con Papa Leone, sua Santità in Firenze mandò per Rafaello da Urbino e pel Buonarroto, e concluse la facciata di San Lorenzo.'

‡ Rom. Nov. 1515. „Magister Perinus de Senariis de Caravagio architecton sponte pro se et suis heredibus et successoribus vendidit domino Raphaele de Urbino pictori, licet absenti . . . . quamdam ipsius magistri Perini domum positam in Burgo Sancti Petri de Urbe in via Sistina." (Rogiti del Notario Perotti bei A. Bertolotti: Artisti Lombardi a Roma nei Secoli XV. XVI. e XVII. Milano 1881, p. 39.)

§ S. Heath Wilson, Michaelangelo p. 210.

Die Siege Leos i. J. 1513 hatten die Bande gelöst, welche Lionardo an den König von Frankreich fesselten. Er entschloss sich damals in den Dienst der Medici zu treten, welche ihm zu Rom eine monatliche Pension von 33 Ducaten gaben.* In einem Blatt aus seinem Tagebuch, das er am 9. Januar 1515 geschrieben hat, wird die Abreise Giulianos nach Frankreich erwähnt.† Im folgenden Sommer und Herbst ist er offenbar sehr beschäftigt gewesen, die römische Münze zu reformiren.‡ Seine einzige künstlerische Arbeit war das Portrait eines Kindes und einer Madonna für Baldassare Turini.§ Den Befehl des Papstes, nach Florenz zu kommen, erhielt er wahrscheinlich gleichzeitig mit Michelangelo und Raphael. Also reisten die drei Meister auf demselben Wege, wenn auch nicht grade gemeinsam. Bei ihrem Zusammentreffen in Florenz mögen sie durch die Gegenwart des Papstes in Schranken gehalten sein; aber der Sieg, welchen Michelangelo mit seinem Plan für den Umbau von San Lorenzo gewann, und die Ehren, die ihm bei dem darauf folgenden Aufenthalt in Bologna zu Theil wurden, waren nicht geeignet, das Feuer zu dämpfen, das in Lionardos Brust glimmte. In Florenz brach ein heftiger Streit unter den Nebenbuhlern aus, und Lionardos Entschluss, die Dienste der Medici mit denen des Königs von Frankreich zu vertauschen, wird hauptsächlich hierauf zurückgeführt.

König Franz hatte eine Eigenschaft mit Leo gemeinsam: kein Staatsgeschäft war ihm so wichtig, dass er darüber die Künste vergessen hätte. Während der Papst mit Michelangelo festsetzte, wie der Marmor für die Capelle der Mediceer nach Florenz gebracht werden sollte, versuchte der König, Lionardo mit einer Anstellung zu gewinnen, und nahm Leo das Versprechen ab, ihm die Laokoon-Gruppe zu schenken. Er fand es schwieriger, die Antike zu erlangen, als Lionardo zu gewinnen. Vom Laokoon wurde eine Copie begonnen, mit welcher der König getäuscht werden sollte;

* Die Urkunde, welche dies bezeugt, ist aus dem florentiner Archiv mitgetheilt von Müntz, Raphael p. 415. Vgl. Vasari VII, p. 34.

† Amoretti, p. 107.

‡ Fragment im Codex atlanticus.

§ Vasari VII, p. 35.

Lionardo aber erhielt die Erlaubniss, die Anstellung anzunehmen, welche Franz ihm angeboten hatte. Raphael wurde von Michelangelo geschlagen, wie Lionardo vor ihm. Wenn aber sein Stolz verletzt war, so musste doch sein Verstand ihm sagen, dass es am besten war, wenn Buonarrotti in Florenz blieb.

Eine Frage bleibt noch in Bezug auf diese Reisen zu beantworten, nämlich die, ob Raphael den Papst von Florenz nach Bologna begleitet hat und ob er dort zugleich mit Michelangelo und Buonarrotti war. Es sind Umstände vorhanden, nach denen man diese Frage eher bejahen als verneinen möchte. Wir werden sehen, dass Raphael fast unmittelbar nach dieser Zeit Aufträge für den französischen Hof erhielt. Er malte Franz den Ersten in der Tracht Karls des Grossen im Vatican; er erneuerte seine Freundschaft mit Francesco Francia, dessen Sorge er das berühmte Bild der h. Caecilia anvertraute, und sandte an den Grafen Ercolano den wohlbekannten ‚Ezechiel', der sich jetzt im Pitti befindet. Ausserdem schrieb er einen Brief an Francia, den ein verhältnissmässig neuer Schriftsteller in das Jahr 1508 gesetzt hat.

Im ersten Capitel dieses Bandes haben wir über die Zeit der Uebersiedelung nach Rom gesprochen. Wir haben, wie wir glauben, überzeugend nachgewiesen, dass Raphael im Jahre 1508 nicht im Vatican war. Eine sorgfältige Prüfung des angeführten Briefes wird uns zu der Annahme führen, dass er im Jahre 1516 geschrieben ist.

„Mein theurer Messer Francesco!

Soeben erhalte ich Euer Bildniss, welches mir Bazzotto übermacht in gutem Zustande und ohne eine Beschädigung, wofür ich Euch meinen besten Dank sage. Es ist sehr schön und so lebendig, dass ich mich zuweilen täusche und glaube bei Euch zu sein und Eure Worte zu hören. Ich bitte Euch Nachsicht mit mir zu haben und mir zu verzeihen, dass meines solchen Aufschub erleidet und so lange Zeit dauert, denn wegen meiner wichtigen und unaufhörlichen Beschäftigungen habe ich es bis jetzt nicht mit eigener Hand machen können, wie unsere Abrede war, und hätte ich es geschickt, durch einen meiner jungen Leute gemacht und von mir übergangen, das wäre nicht in der Ordnung gewesen. Oder vielmehr,

es wäre in der Ordnung, um zu erkennen, dass es dem Eurigen nicht gleichkommt. Verzeiht mir, ich bitte Euch, denn Ihr werdet auch zu Zeiten wohl erfahren haben, was es sagen will, seiner Freiheit beraubt zu sein und in Verpflichtung gegen Gönner zu leben, welche dann u. s. w. Ich schicke indessen durch denselben, welcher in sechs Tagen wieder abreisen will, eine andere Zeichnung und zwar die jener ‚Geburt Christi', obwohl ziemlich abweichend, wie Ihr sehen werdet, von der ausgeführten, die Euch gefallen hat so sehr zu loben, wie Ihr es unablässig mit meinen andern Sachen macht, sodass ich darüber erröthe, ebenso wie ich es auch über diese Kleinigkeit thue, und Ihr werdet Euch deshalb daran erfreuen mehr als an einem Zeichen von Ergebenheit und Liebe, als aus einem andern Grunde. Wenn ich im Austausch dafür Euer Bild mit der Geschichte der Judith bekommen werde, so werde ich es zu meinem liebsten und kostbarsten Besitz stellen.

Der Herr Datarius wartet mit grosser Besorgniss auf sein Madönnchen und der Cardinal Riario auf seine grosse Madonna, wie Ihr das alles genauer durch Bazzotto erfahren werdet. Auch ich werde sie mit dem Wohlgefallen und der Befriedigung betrachten, wie ich alle die anderen sehe und lobe, denn ich sehe von Keinem schönere und frommere und besser ausgeführte. Seid indessen guten Muthes, erfreut Euch Eurer gewohnten Klugheit und seid versichert, dass ich Euer Unglück wie mein eigenes empfinde. Fahret fort mich zu lieben, wie ich Euch von ganzem Herzen liebe.

Roma d. 5. Sept. 15..

Immer Euer ergebenster Diener
Euer Rafaelle Sanzio.

Da Raphael von der sprechenden Aehnlichkeit des Portraits redet, das er von seinem Freunde erhalten hatte, so können wir daraus folgern, dass er mit ihm vor Kurzem zusammengekommen war. Das Mitgefühl mit Francias Leiden erklärt sich durch dessen Anhänglichkeit an die Partei der Bentivoglj und Raphaels Verbindung mit den Rovere, welche ihre Stellung in Bologna verloren hatten. Unablässige ernsthafte Beschäftigung, zahllose Gehülfen, Tyrannei der Gönner, Malerei durch Stellvertreter — alle diese

Züge deuten auf das Jahr 1516. Auch der letzte Absatz des Briefes, in welchem er von dem Cardinal Riario und dem Datarius handelt, führt zu demselben Schluss. Riario war mit Leo in Bologna. Er war deshalb in der Lage, die Schönheit, die fromme Empfindung und die vollendete Ausführung zu bewundern, die Raphael an Francias Werken rühmt, und diese Bewunderung konnte ihn leicht veranlassen, den Auftrag für eine Madonna zu geben. Für den Datarius gilt dasselbe: seit der Einnahme Bolognas durch Julius II. i. J. 1506 hatte kein Datarius amtlich die Stadt besucht, bis Leo sein Gefolge dorthin führte, um mit dem siegreichen König Franz zusammen zu treffen. Drei Prälaten waren in diesem Amte während der Regierung Leos auf einander gefolgt: Lorenzo Pucci, der bald darauf Cardinal wurde, Silvio Passerini, von dem ein Portrait im Museum zu Neapel existirt,* welches Raphael zugeschrieben wird, und Baldassare Turini. Pucci und Turini begleiteten Leo nach Bologna. Bei dieser Gelegenheit konnte Turini die Werke Francias schätzen lernen, dessen Stil gleicher Weise von Lionardo und Raphael bewundert wurde, und Pucci erwarb bald darauf die h. Cäcilia, welche eine Kirche in Bologna schmücken sollte.

Nichts steht der Annahme im Wege, dass Raphael den Papst nach Bologna begleitete, bei seiner Zusammenkunft mit dem Könige

---

* Cardinal Passerini, Neapel, Museum no. 22, hoch 2′ 10″, breit 4′ 4″. Die Figur steht unter einem Thorweg, durch den man einen Fluss sieht mit einer Steinbrücke, einen Thurm und Häuser und im Hintergrunde eine Hügelreihe. Der Cardinal erscheint in Barett und Mütze, nach links gewandt, doch mit den Augen nach rechts blickend. Er ist bis zu den Knien sichtbar, die linke Hand hängt herunter, die rechte hält einen Brief. Die Ausführung ist sorgfältig, aber kalt und wir vermissen die kunstvolle Modellirung und die reiche Farbe Raphaels. Aber der Florentiner, der dies Bild malte, hat ihm doch Etwas von dem raphaelischen Charakter gelassen und es ist möglich, dass er ein Original Raphaels copirt hat, welches jetzt verloren ist. Sein Stil erinnert von fern an Bronzino oder Pontormo. Doch ist von dem Charakter und der Manier durch Retouche Manches verloren gegangen. Ein grüner Vorhang zur Linken hat die Farbe geändert und der rothe Mantel ist zum Theil restaurirt. — Passavant (Raphael II, p. 358) beschreibt ein dem Raphael zugeschriebenes Portrait von Lorenzo Pucci, ein Kniestück, früher in Palazzo Casali zu Bologna, das im Jahre 1847 dem Lord Aberdeen gehörte (von uns nicht gesehen).

zugegen war und die Bekanntschaft mit Francia machte oder erneuerte. Eine natürliche Folge dieser Umstände würde jener oben mitgetheilte Brief sein.

Dass Lionardo bei dieser Gelegenheit mit Raphael verkehrt habe, ist ebenso wenig unwahrscheinlich, als dass sie in Rom verkehrt haben, wo sie im Jahre 1515 zusammen lebten. Man kann es seltsam finden, dass Lionardos zahlreiche Handschriften nicht eine einzige Anspielung auf eine solche Begegnung enthalten; aber es ist für Lionardo charakteristisch, dass er in seinen Schriften selten einen von seinen berühmteren Zeitgenossen erwähnt. In gleicher Weise schweigt er von den Meisterwerken in der Sistina und in den Sälen des Vaticans. Allein dass er diese unsterblichen Fresken gesehen hat, können wir ebenso wenig bezweifeln, als dass er mit den Urhebern derselben sei es in kühlem oder in freundlichem Verkehr gestanden hat. Die Aufforderung Leos, vor ihm zu erscheinen, um die Vollendung des Baues von San Lorenzo in Florenz zu berathen, muss die drei Künstler unter allen Umständen zusammengebracht haben. Wenn wir denken könnten, dass Lionardo durch die gelegentliche Verwendung einiger seiner Figuren bei Raphael gekränkt war, so müssten wir eine gewisse Kälte in den Beziehungen der Beiden voraussetzen. Aber Lionardo war zu alt und zu erfahren und wahrscheinlich auch zu stolz auf den Einfluss, den er auf seine Zeitgenossen ausübte, als dass er sich nicht durch eine Abhängigkeit geschmeichelt gefühlt hätte, welche sich in so grossartigen Schöpfungen verrieth, wie der ‚Heliodorus' und die ‚Bekehrung Pauli' sind.

Zwei Tage vor seinem Tode hatte Giuliano de' Medici seinen Neffen Lorenzo kommen lassen, um ihn zu ermahnen, seine wohlbekannten Pläne auf Urbino aufzugeben.* Aber der Papst und Lorenzo strebten mit allen Kräften danach, das Erbe ihrer Vorfahren zu erweitern, und forderten Francesco Maria della Rovere auf, sich einzustellen, um sich gegen die Anklage des Ungehorsams und Verrathes zu vertheidigen. Zu vorsichtig, um dieser Aufforderung zu gehorchen, sandte der Herzog Guidubaldos Wittwe

* Giuliano starb am 17. März 1516.

nach Rom, welche weder Bitten noch Demüthigungen sparte, um den Papst zu besänftigen. Doch ihre Thränen und Fussfälle waren erfolglos. Francesco Maria wurde geächtet und sein Herzogthum für verfallen erklärt. Lorenzo besetzte Pesaro und nahm Urbino in Besitz,* während Francesco Maria in grosser Noth nach Pietole in der Nähe von Mantua flüchtete. Hier können wir ihn beobachten, wie er und die Damen seiner Familie sich tapfer gegen das Unglück wehrten und sich der Schöpfungen von Raphaels Kunst entäusserten, um Geld für ihre täglichen Bedürfnisse zu prägen.

„Erlauchte Frau" — schreibt Benedetto Capilupi an seine Herrin, die Markgräfin von Mantua, — „die Herzoginnen (Eleonore und Isabella von Urbino) sagten mir gestern, dass sie genöthigt seien, gewisse Silbersachen einzuschmelzen und zu Geld zu machen, und unter diesen sind zwei Schüsseln mit Bronze-Griffen von sehr schöner Arbeit, in antiker Manier entworfen von Raphael. Die Schüsseln sind oblong und vergoldet und die Herzoginnen sagen: sie würden Ew. Excellenz gefallen. Sie fragen, ob Ew. Excellenz geneigt wäre, ihnen Geld oder Silberwaare dafür zu geben, da sie sich gerne von den Schüsseln trennen wollten, wenn sie nur nicht so schöne Arbeiten untergehen sehen müssten.

(Gez.) Benedetto Capilupi.†

Mantua, 7. Juli 1516.

Im Zeitalter Julius des Zweiten und Leos des Zehnten hatten Bildhauer und Maler öfters die Zerstörung ihrer Werke erleben müssen. Aber Raphael hätte ohne Zweifel seine Schüsseln gerne zwei mal eingeschmolzen gesehen, wenn Francesco Maria dadurch vom Untergange hätte gerettet werden können. Der Brief Capilupis erklärt uns, wie es kommt, dass so viele Zeichnungen zu Schüsseln in den europäischen Sammlungen erhalten sind, während die Zeich-

* Lorenzo de' Medici besetzte Pesaro zu Anfang des Juni. Die Nachricht davon kam im Vatican am sechsten dieses Monats an. Am 18. August wurde Lorenzo zum Herzog von Urbino ernannt. (P. de Grassis III, p. 387.)

† B. Capilupi an die Markgräfin von Mantua in Porto am 7. Juli 1516 in Il Rafaello vom 20. u. 30. Sept. 1876 Rom.

nungen selbst bekunden, dass Raphael alle solche Sachen durch Gehülfen machen liess.* Wir können uns denken, dass Isabella Gonzaga eifrig die Gelegenheit ergriff, sich einen Schatz zu sichern, den sie auf keine andere Weise erlangen konnte. Sie hatte während eines langen und wohl angewendeten Lebens ihr Glück darin gefunden, die Werke Bellinis, Mantegnas, Peruginos und anderer grosser Meister Nord- und Mittelitaliens zu sammeln. Einst hatte sie von Raphael das Versprechen erhalten, dass er ein Bild für sie malen wollte, und noch im November 1515 hatte ihr Agent eine Depesche geschrieben, in welcher er ihr die Zusicherung Raphaels übermittelte, dass er nur auf nähere Bestimmungen über die Lichtseite und die Grösse des Gemäldes warte.† Aber im Jahre 1516 war noch nichts aus dem Versprechen geworden und es wurde auch später nichts daraus. Es war eben nicht leicht, von einem Manne Etwas zu erlangen, der so beschäftigt und von Gönnern so bedrängt war wie Raphael. Es kam in der That vor, dass Zu-

* Zeichnungen für Schüsseln, Oxford no. 82, Federzeichnung in Umbra, hoch 9½", breit 16¼". Diese schöne Zeichnung ist, wie es scheint, gleichzeitig mit dem Fresco der ‚Galatea': wir sehen darauf Tritonen, die Nereiden tragen und Elfen, scherzende Nymphen und Liebesgötter begleitet von Delphinen. Die Gestalten sind voll Anmuth und lebendiger Bewegung, aber die Zeichnung stammt eher von Giulio Romano als von Raphael selbst, der wahrscheinlich seinem Schüler die flüchtige Skizze gegeben, nach welcher dieser die Zeichnung ausarbeitete. Die Anordnung zeigt, dass es der Theil einer Composition für den Rand einer Schüssel war.

Oxford no. 83, Federzeichnung in Biester, hoch 9", breit 14½". Hier sind Männer- und Frauengestalten, Nereiden auf Tritonen oder Seeschlangen fächerartig vertheilt. Die Zeichnung ist sehr elegant, aber in zarteren Linien ausgeführt als die vorhergehende und wahrscheinlich von Penni.

Dresden, Museum, Feder- und Dinte-Skizze für den Rand eines runden Tellers. Es ist ein höchst anmuthiger Kranz von Männern und Weibern, Meerwesen und Nereiden und Zusammensetzungen von Pferden, Schwänen und Schildkröten, vielleicht nicht gut genug für Raphaels eigene Arbeit, aber wahrscheinlich unter seiner Aufsicht von Giulio Romano ausgeführt. (S. die Abbildung bei Müntz, Raphael p. 503.)

† Agostino Gonzaga an die Markgräfin von Mantua aus Rom im Juni 1515; — an dieselbe aus Urbino am 8. November 1515. Alfonso Paolucci an den Herzog von Ferrara (1519?) bei Campori, Notizie e docum. per la Vita di Gio. Santi e di Raffaello Santi p. 10.

dringlichkeit und Ausdauer unmittelbaren Erfolg hatte, aber in diesen Fällen waren es meistens Personen von localem Einfluss, welche ihre Ansprüche durchsetzten, und die verlangte Arbeit war nicht von besonderer Wichtigkeit. Der Protonotarius Battiferri mochte Zeichnungen für die Ausschmückung seines Hauses fordern und Raphael konnte es nicht schwer fallen, eine Skizze zu entwerfen, welche Tamagni auszuführen beauftragt wurde.* Der Kammerherr des Papstes, Branconio dell' Aquila hatte den Wunsch, dass Raphael in einem Frescogemälde den Elephanten schilderte, welcher Paris de Grassis im Jahre 1514 in wahnsinniges Entzücken versetzt hatte.† Das mächtige Thier war als Geschenk vom König von Portugal gesandt. Sein Wärter, ein hoher römischer Prälat, trauerte über seinen Ueberresten, als Raphael beauftragt wurde, sein Portrait an der Front eines Thurmes im Vatican zu malen. Die Aufgabe war nicht schwer: Giulio Romano hatte den Elephanten verschiedene Male gezeichnet und wurde wahrscheinlich angestellt, das Fresco auszuführen. Eine pomphafte Inschrift verkündete die Namen Raphaels und seines Gönners und das Datum des 8. Juni 1516.‡

Mit Leuten von geringerem Einfluss als Branconio dell' Aquila und Battiferri wurden wenig Umstände gemacht. Die Nonnen von Monteluce, von denen Raphael i. J. 1505 eine Anzahlung erhalten hatte, warteten seitdem auf ein Gemälde, welches der Meister noch nicht einmal begonnen hatte, als der römische Pöbel sich vor dem Portrait des Elephanten sammelte. Der Vertrag mit den Nonnen, welcher am 21. Juni 1516 erneuert wurde, wird gegenwärtig im Louvre aufbewahrt,§ aber die ‚Krönung der Jungfrau', welche danach abgeliefert wurde, ist nicht von Raphael gemalt. Sie wurde erst im Jahre 1525 ausgeführt durch die vereinten Kräfte seiner

* Vasari VIII, p. 147.

† Paris de Grassis, Diarium III, p. 227.

‡ Cancellieri bei Müntz, Raphael p. 421. Im Museum zu Oxford no. 146 sind vier Studien zu Elephanten in rother Kreide, welche lange unter Raphaels Namen verzeichnet waren, jetzt aber mit Recht Giulio Romano zugeschrieben werden.

§ Louvre, Salle des Boites no. 1617.

Haupterben, des Giulio Romano und Gian Francesco Penni.* Gregorio Cortese, ein Benedictiner-Abt und obendrein Cardinal, bat Raphael i. J. 1516, das Refectorium seines Klosters in Modena auszumalen. Aber die Antwort auf sein Gesuch war kurz und ab-

* Krönung der Jungfrau. Vaticanisches Museum no. XXV, Holz, hoch 3,54 m, breit 2,31 m. Die Originalcontracte über dies Bild sind datirt vom 29. December 1505 und vom 21. Juni 1516, s. Bianconi, Opere, Milano 1802. Das Gemälde war von Giulio Romano und Penni auf zwei Tafeln ausgeführt, von denen die obere mit der von dem Heiland gekrönten Jungfrau dem Ersten angehört, die untere mit den Aposteln am Grabe dem Zweiten. Passavant (Raphael II, p. 310) hielt es für möglich, dass Raphael die Skizzen im Jahre 1516 gemacht hätte, welche nach seiner Meinung in den Stichen des Meisters mit dem Würfel erhalten sind. Allein dies ist sehr zweifelhaft, ja fast unmöglich, da von den Gestalten der Apostel die eine, welche ganz links die Arme zum Gebet erhebt und gen Himmel blickt, und eine andere daneben aus der ‚Verklärung' entnommen sind, die Raphael bei seinem Tode unvollendet zurückliess. Ausserdem giebt es eine Urkunde vom Jahre 1518 (s. Giornale d'Erud. Tosc. I, p. 154), welche beweist, dass die Tafeln damals in Perugia in Vorbereitung waren.

Das Licht geht in diesem Gemälde von der Taube aus, welche über Christus und der Jungfrau schwebt, die auf Wolken sitzen zwischen zwei blumenstreuenden Engeln und zwei betenden Cherubim. Der obere Theil ist durch die Taube hell erleuchtet und der Glanz dieses Lichtes verblasst allmählich, wie er zu den Aposteln herabsteigt, welche um das Grab versammelt sind. Dies ist in eine Höhle gebaut, deren Inneres sichtbar wird und welche durch einen natürlichen Bogen den Blick in eine hübsche Landschaft öffnet. Diese Landschaft ist einer der schönsten Theile des Gemäldes: sie stellt den Berg und den Wasserfall nebst dem Tempel der Vesta zu Tivoli dar. Noch jetzt finden sich dort unterhalb des Tempels Höhlen, gleich der, welche Penni abgebildet hat. Die obere Tafel ist mit ausgezeichneter Kühnheit in röthlichen Tönen ausgeführt, die untere in kälteren Tönen und mit Umrissen von ausnehmender Härte. Es sieht aus, als wenn die beiden Künstler jeder für sich gemalt und später versäumt hätten die beiden zusammengesetzten Theile in Harmonie zu bringen. Es kann sein, dass Raphael eine flüchtige Zeichnung als ersten Entwurf für das Gemälde lieferte. Giulio aber konnte weder der Jungfrau die stille Schönheit noch dem Christus die Würde geben, welche Raphael ihnen verliehen hätte, und Penni, der wahrscheinlich nach Giulios Zeichnungen arbeitete, beschränkte sich auf eine sorgfältige und gewissenhafte Ausführung. Wir finden übrigens keine Spur von der Mitwirkung des Perino del Vaga, von welcher Vasari (VIII, p. 243) spricht. Die Predella endlich wurde von Berto di Giovanni

schlägig. Raphael erklärte, dass er Rom selbst für kurze Zeit nicht verlassen könnte ohne die sichere Aussicht auf sehr hohen Lohn.*

Ungefähr um diese Zeit und zwar wahrscheinlich zu Anfang des Jahres 1517 begann der Herzog von Ferrara mit dem vielbeschäftigten Künstler über einen Triumph des Bacchus zu verhandeln. Die Zeit war noch nicht gekommen, da Tizian unter den Italienern als der Grösste anerkannt war, bei dem von einem Fürsten ein Gemälde bestellt werden konnte. Alphons von Este hatte noch keinen bedeutenderen Künstler für seine Dienste gewonnen als Pellegrino da Udine. Es war nicht zu verwundern, dass er den Wunsch hatte, ein Werk von Raphael zu besitzen, und ebenso wenig, dass Raphael sich durch eine solche Auszeichnung geschmeichelt fühlte. Als aber der Bischof von Adria, welcher des Herzogs Agent in Rom war, wiederholte Besuche machte, um das Versprechen eines Gemäldes zu erlangen und sodann die Erfüllung dieses Versprechens zu betreiben, geschah es, dass die Hindernisse und Schwierigkeiten, welche dem Abschluss eines doch offenbar sehr einfachen Geschäftes entgegenstanden, sich vermehrten im Verhältniss zu dem wachsenden Eifer des Herzogs und seines Gesandten. Der Briefwechsel zwischen dem Bischof und seinem Herrn vom März bis zum November 1517 beweist die Hartnäckigkeit des Gönners in seinen Bitten ebenso wie die Geschicklichkeit des Künstlers in Entschuldigungen und Ausflüchten. Was wir aber bei der Gelegenheit von den Ursachen erfahren, welche dieses Verhältniss herbeiführten, ist in anderer Hinsicht von grösserem Werth. Wir lernen aus dem ersten dieser Briefe, dass Raphael damals den ‚H. Michael mit dem Drachen' malte und die ‚H. Familie', welche die Medici für Franz den Ersten und seine Frau

zu Perugia gemalt (s. Geschichte der ital. Malerei. Deutsche Ausgabe b. v. M. Jordan IV, p. 366). Das Bild ist gut erhalten; es wurde am 21. Juni 1525 in Perugia abgeliefert, im Jahre 1797 nach Paris gebracht und beim Friedensschluss 1815 zurückgegeben.

* Gregorii Cortesii Mut. Epistolae, Venet. 1573, p. 144 bei Pungileoni, Raphael, p. 198.

bestellt hatten. Ein zweiter Brief lehrt, wie Raphael durch seine Pflichten als Vorsteher der römischen Ausgrabungen in den Stand gesetzt war, für die Museen der von ihm Begünstigten Münzen, Büsten und selbst ganze Figuren von antiker Bildhauerkunst zu schaffen. Am 2. Juni erklärt Raphael, dass er die Camera dell' Incendio in zwei Tagen beendigt haben werde, und dass er dann ernstlich daran gehen werde, den Wunsch des Herzogs zu erfüllen. Im September hatte er den Entwurf zum Triumph des Bacchus vollendet und sendete ihn nach Ferrara. Als er aber bei der Rückkehr seines Boten hörte, dass Pellegrino da Udine mit demselben Gegenstand begonnen habe, erklärte er, dass er ihn aufgeben und einen andern wählen wollte. Der November kam und noch war Nichts gethan; um aber den Herzog bei guter Stimmung zu erhalten, überreichte Raphael ihm den Carton für „die Geschichte Leos des Dritten, welche vor einigen Monaten vollendet war". Der Herzog antwortete mit einem Geschenk von 50 Ducaten, welches mit der bedenklichen Versicherung beantwortet wurde, dass „der Auftrag für Ferrara Fortschritte mache, aber sehr behindert sei durch die Verpflichtungen gegen Papst und die Cardinäle des Hofes". Wenn Raphael hinzugefügt hätte, dass er für eine Kirche in Piacenza die ‚Madonna di San Sisto', für Cardinal Pucci die ‚H. Cäcilia', für den Grafen Ercolani zu Bologna den ‚Ezechiel' und für S. Maria dello Spasimo zu Palermo das ‚Spasimo' zu malen habe, so würde er wahrscheinlich den Bischof von Adria entmuthigt haben*. Wie die Sachen standen, war es klar, dass Vieles von Raphael selbst gethan werden musste, noch mehr von seinen Schülern. Weniger als je war der Meister im Stande, sich auf seine eigenen Kräfte zu verlassen, und weniger als je konnte er in den Sälen des Vaticans und im Atelier zu Hause die Arbeit seiner Schüler entbehren. Er schuf die ‚Madonna di San Sisto' mit eigner Hand, das ‚Spasimo' mit geringer Unterstützung seiner Gehülfen, die ‚H. Cäcilia' mit einigem Beistand von Giovanni da Udine. Giulio Romano hatte einen bedeutenden Antheil an dem ‚H. Michael'

* Ueber diesen Briefwechsel vgl. Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino p. 6—8.

und der ‚H. Familie Franz des Ersten', der ‚Ezechiel' war fast vollständig, wenn nicht ganz und gar ihm anvertraut und die Fresken der Säle waren in weiter Ausdehnung in die Hände der Schüler gelegt unter beständiger Aufsicht des Meisters.

Die Geschichte erzählt, wie Leo III. abgesetzt und in einem römischen Kloster eingeschlossen wurde, wie er dann aus seiner Haft entkam und plötzlich am Hofe Karls des Grossen erschien. Der König der Franken brach mit einem grossen Heere nach Italien auf und hielt seinen triumphirenden Einzug in Rom. Die Anklagen, welche die Gegner Leos erhoben, wurden vor einem Gerichtshofe geprüft, dessen Vorsitzender der König war. Leo weigerte sich, die Gerichtsbarkeit anzuerkennen, reinigte sich aber durch einen Eid, und indem er Karl den Grossen als Haupt des Reiches anerkannte, erneuerte er auf einer festen Grundlage die Verbindung Roms mit dem westlichen Europa. Man kann ohne Mühe die Analogien auffinden, welche Leo X. in den sechs Jahrhunderte alten Ereignissen mit den Vorgängen fand, die sich grade damals in Italien abgespielt hatten. Er war nicht abgesetzt, aber er war ausgezogen, um mit Franz dem Ersten in Bologna zusammen zu treffen. Franz war kein Kaiser, aber es konnte sein, dass er eines Tages diese Würde erhalten würde. Er hatte sich vor der Majestät des Papstes gebeugt und demüthig seinen Fuss geküsst, und Leo hatte dafür den Vertrag eines Offensiv- und Defensiv-Bündnisses unterzeichnet. Es war ein feines Compliment, einem solchen Act die politische Wichtigkeit einer Krönung beizulegen und den König von Frankreich darzustellen, wie er die Krone aus der Hand Leo des Zehnten empfängt, während der so dargestellte Vorgang in den Augen der Italiener als eine deutliche Bekundung der päpstlichen Suprematie erscheinen musste. — Leo wiederum war keiner Verbrechen und Vergehen angeklagt, aber er mochte es für nützlich halten, künstlerisch darzuthun, was Leo III. erklärt, was Bonifacius VIII. verkündet und das lateranische Concil soeben bestätigt hatte, dass Bischöfe nicht vor einen weltlichen Gerichtshof gestellt werden könnten. So wurde denn der Eid Leos von Raphael gemalt mit dem Motto: „Dei non hominis est episcopos judicare".

Im Leben Leos des Dritten ging dem Eide nothwendiger Weise die Krönung vorauf, aber es war kein Grund vorhanden, weshalb die beiden Ereignisse im Vatican in derselben Reihenfolge geschildert werden sollten.

Man hatte niemals die Gewohnheit ganz aufgegeben, in der Basilika von St. Peter Feierlichkeiten abzuhalten. Trotz Wind und Wetter pflegte man bei Gelegenheit noch den Prunk der höchsten Feste am Altar des Apostels zu entfalten. Raphael war beauftragt, die Krönung Karls des Grossen durch Leo den Dritten am Grabe des heiligen Petrus zu malen, und hierbei sollte Karl der Grosse mit den Zügen des Königs von Frankreich und Leo unter der Gestalt des regierenden Papstes dargestellt werden. Neben dieser Metamorphose sollte noch eine eigenthümliche Wirkung dadurch erzielt werden, dass die Basilika in dem Zustande abgebildet wurde, den sie unter Raphaels Bauleitung erlangt hatte. Unglücklicher Weise war die von den Ruinen um die Kuppel abgegrenzte Fläche so klein und schwer zugänglich, dass es nicht leicht war, eine gute Ansicht von dem Raume zu gewinnen. Wahrscheinlich aus diesem Grunde finden wir in Raphaels Fresco einen Sängerchor über einer Thür, reiche Vorhänge, eine Schranke, welche die Vierung vom Querschiff trennt, vor dem Altar einen von einem langen Teppich geschützten Thron und Sitze für die Geistlichkeit, welche einen unbequemen Winkel gegen den Grund des Gemäldes bilden. Um so mehr tritt die Kunst hervor, die nicht umsonst aufgeboten ist, um die Schwierigkeiten einer Composition zu überwinden, welche von Gegensätzen jeder Art erfüllt ist.

Zwei treffliche Studien in rother Kreide in der Akademie zu Düsseldorf bekunden, dass Raphael Gelegenheit hatte, einem feierlichen Gottesdienst in St. Peter beizuwohnen und das Collegium der Cardinäle in ihrer Amtstracht nach dem Leben zu zeichnen. Da er eine jede dieser Gestalten in das Fresco übertrug, ist nicht daran zu zweifeln, dass er sie mit einem vollständigen Entwurfe zu dem ganzen Gemälde im Kopf gezeichnet hat. In einer dieser Studien bemerken wir die beiden barhäuptigen Würdenträger, welche neben einem sitzenden Bischof links von Karl dem Grossen stehen; die zweite enthält acht Cardinäle auf einer doppelten

Sitzreihe, wie sie bis zu den Knien rechts im Vordergrunde der ‚Krönung' sichtbar sind.* Diese beiden Studienblätter sind bewunderungswürdig in der Schilderung der Bewegung, des Ausdrucks und der Kleidung einer Versammlung von Prälaten: die Cardinäle sitzen eng aneinander gerückt, alle in derselben glänzenden Tracht mit Mitra, Bändern und Damastgewanden, aber alle verschieden in Bewegung, Kopfhaltung und Ausdruck. So flüchtig die Linien des Stiftes gezogen sind, so klar und tadellos sind die Umrisse: es erübrigt nur noch, sie auf die Wand zu übertragen, und wir verlassen sie mit dem Gefühl, dass wir ähnliche Zeichnungen für alle Personen der Feierlichkeit zu haben wünschten. Mit Ausnahme einer Federskizze in der Albertina für zwei der Sänger auf der Tribüne, welche sich weniger durch die Ausführung als durch die wunderbare Frische, mit der sie hingeworfen ist, auszeichnet, ist von den Vorbereitungen für die Composition Nichts erhalten.†

Dieser eben erwähnte Sängerchor auf der linken Seite des Gemäldes erhebt sich über einer Thür, an welcher das Wappen der Medici gemalt ist. Die Sänger der Skizze in der Albertina sind mit weissen Chorhemden bekleidet und blicken über die Brüstung eifrig auf die Scene unter ihnen. Die Thürschwelle ist nicht sichtbar und auch nicht die ganzen Figuren der Leute, welche auf dieser Seite zusammengedrängt sind: es sind die Träger, welche die Geschenke Karls des Grossen bringen, einen silbernen Tisch und Gefässe von kostbaren Metallen; man sieht, wie sie sich zu dem geweihten Raum hinauf arbeiten, plumpe musculöse Gestalten in Arbeitstracht, deren Bewegungen von einem Ritter in

* Krönung Karls des Grossen. Diese Zeichnungen in der Akademie zu Düsseldorf finden sich auf den beiden Seiten eines Blattes, die erste, welche drei Figuren enthält, hoch 0,20 m, breit 0,19 m, die zweite mit acht Figuren, hoch 0,26 m, breit 0,29 m. Das Blatt war im Besitz des Herzogs von Tallard und wurde i. J. 1760 auf der Auction des Gerard Hoet im Haag für 7 Gulden 10 Stüber erworben.

† Albertina, Federskizze, lavirt mit Weiss, hoch 9″, breit 7″. Auf dieser schönen Zeichnung sehen wir den Sänger, der dem Beschauer zunächst sich bückt und seine Hand auf den Arm eines Gefährten legt, welcher sich mit beiden Händen auf die Brüstung vor ihm stützt. Weiter unten ist die erste von diesen Figuren in anderer Form wiederholt.

voller Rüstung geleitet werden, welcher seitwärts von ihnen kniet. Ueber diesem Gedränge erscheint der Altar mit dem gestickten Kreuz auf seiner glänzenden Bekleidung und den angezündeten Kerzen. Soldaten mit Bannern bilden eine Wache dahinter; neben ihnen eine Reihe von sechs Bischöfen auf einer Bank, welche eine Gruppe von Würdenträgern zum Theil verdecken, unter ihnen einige in militärischer Tracht, an deren Spitze des Königs Sohn Pipin steht mit dem Stab seiner Würde und einer Krone um den mit Federn geschmückten Helm. Näher dem Zuschauer rechts sitzt Leo auf dem Throne und bückt sich, in beiden Händen die kaiserliche Krone haltend, welche er sich anschickt dem knieenden Franz aufs Haupt zu setzen. Ein ungeschickter kleiner Page, welcher angeblich Ippolito de' Medici darstellt, steigt mit einer zweiten Krone die Stufen des Thrones hinan.* Scepter und Kugel in des Königs Hand zeigen an, dass er das Reich übernimmt. Die Bischöfe bilden einen Halbkreis hinter dem Thron, barhäuptige Geistliche, Schleppenträger der Prälaten, stehen oder knien weiterhin und eine doppelte Reihe von Cardinälen füllt den rechten Vordergrund. Im Hintergrunde verliert sich der Blick über die Schranke weg in die Tiefe des südlichen Querschiffes der neuen Peterskirche. Die geschickten Spiralen, in denen die Linien der Composition sich winden, die abwechselnd sitzenden und stehenden gebückten und knienden Figuren, das mächtig über die Menge ausgegossene Licht, Alles trägt dazu bei, eine schräge Perspective zu verbergen. Viele von den dargestellten Leuten sind Portraits, welche, wie wir sahen, das Herz Bembos erfreuten; aber wer will die Gesichter von Menschen erkennen, welche seit Jahrhunderten todt sind? Der kniende Monarch ist, wie wir wissen, Franz I., der amtirende Papst Leo X.; aber beide sind schlechte Portraits, was in Bezug auf den König entschuldbar ist, aber nicht in Bezug auf den Papst. In den Gesichtern Beider finden wir nicht einen Pinselstrich von Raphael, obwohl wir Spuren solcher Striche in denen der Geistlichkeit deutlich bemerken. Selbst Giulios Hand können wir nicht nachweisen, doch eher die Giovannis da Udine in den

* Vasari VIII, p. 40.

Trägern und dem rostigen Ton und die harten Umrisse Pennis in den übrigen Theilen des Gemäldes.*

Der ‚Eid Leos' ist in dem Raume um das Fenster des Saales angeordnet wie die ‚Messe von Bolsena' in der Camera dell' Eliodoro, eine grossartig aufgefasste lebensvolle Composition, welche von Gehülfen Raphaels ungenügend ausgeführt, aber merkwürdig ist durch zahlreiche Portraits, von denen einige plastisch modellirt sind in der Weise Lionardos und alle mit dem würdevollen Aussehen, für welches Raphael das Vorbild bei Ghirlandajo gefunden hatte. Der Altar ohne Kreuz und Lichter zieht hier zunächst die Aufmerksamkeit auf sich. An der breiten Vorderseite desselben sehen wir die ‚Rettung der Heiligen Katharina vom Rade', hinter dem Altar den päpstlichen Thron mit seinem Baldachin und der Bekleidung von hellem Zeug, dessen Muster Wappenschilder mit den päpstlichen Schlüsseln zeigt. Zwischen Altar und Thron, hinter dem ersten bis zu den Ellbogen sichtbar erhebt Leo Haupt und Augen gen Himmel und schwört, indem er die Hände auf das Buch legt, dessen Einband durch einen Secretarius von grossartiger Erscheinung vom Pulte erhoben ist. Der Mitraträger an der rechten Schulter des Papstes ist begleitet von einem Cardinal, welcher Leos gestickten Mantel aufhebt. Die Cardinäle stehen in einem Halbkreis um den Altar, alle in Chorhemden und Stolen oder Damastgewändern, aber barhäuptig, die Mitra in der Hand. Die mannigfaltigen Bewegungen wie der Ausdruck ihrer Köpfe erweckt uns jene Erinnerungen an Lionardo, von denen wir eben gesprochen haben. Auf einem erhöhten Sitz zur Linken des Thronhimmels erscheint ein Geistlicher mit der Krone Karls des Grossen, unter ihm der Träger eines Crucifixes und andere Zuschauer. Karl der Grosse selbst steht auf der Erhöhung zur Linken des Altars

* Karls des Grossen Krönung. Das Fresco ist zwiefach beschädigt, durch Abscheuern und Restauration. Der letzteren verdanken wir die Veränderung vieler Farben und den Mangel an Durchsichtigkeit, wodurch die Schatten schwer geworden sind. Der am besten gemalte Kopf ist der des nächsten Bischofs auf der vordersten Sitzreihe rechts; auf den Mänteln der Priester, welche rund um den Thron stehen, bemerken wir gestickte Bilder der Auferstehung, der Geburt und der Taufe Christi.

und zeigt auf den Papst. Er ist bekleidet mit dem Mantel eines römischen Patriciers, über dem eine stattliche goldene Kette hängt. Seine Züge gleichen seltsamer Weise denen, die wir nach Tizian als die des Alfonso von Ferrara kennen, während auf dem andern Ende der Erhöhung zur Rechten eine andere Person steht, welche wahrscheinlich Paschalis, den Ankläger des Papstes, darstellt, dessen Profil aber dem Lorenzos de' Medici gleicht. Eine Treppenflucht führt von der Erhöhung herab und zeigt ihre steinernen Enden zu jeder Seite von der Fensteröffnung. Auf diesen Treppen und am Fuss derselben ruhen die Keulenträger und neben ihnen sehen wir schöne Gestalten aus dem kriegerischen Gefolge des Papstes in der reichen und bunten Tracht von Hauptleuten in Stahl und Sammt nach der Weise des sechszehnten Jahrhunderts.

Obgleich durch wiederholte Restaurationen beschädigt und in dieser Hinsicht übler behandelt als die ‚Krönung', lässt uns der ‚Eid' noch erkennen, wo Raphaels Pinsel gearbeitet und Pennis Leistungen mit meisterhaften Strichen verbessert hat, welche das Haupt Leos und die Gesichter der aufwartenden Cardinäle hervorheben. Die Zeit ist den unteren Gruppen nicht günstig gewesen, welche ursprünglich, wie es scheint, von Giovanni da Udine gemalt waren und dann zum Theil entweder verwischt oder übermalt sind. Wir können nicht sagen, welche Schönheiten das Werk besessen hat, als Raphael den Namen Leos des Zehnten über das Fenster schrieb und der Welt verkündete, dass der Saal im Jahre 1517 vollendet sei und zwar im vierten Jahr des Pontificats. Wir müssen jetzt die Schönheiten suchen, welche vielleicht in den Tagen Bembos augenfällig waren.

Doch wir haben erwähnt, dass Raphael dem Bischof von Adria in den ersten Tagen des Juni 1517 mittheilte, er habe noch 48 Stunden nöthig, um die Camera dell' Incendio zu vollenden. Wenn das richtig wäre, so müsste die Inschrift an dem Fenster, welche eine frühere Vollendung bezeugt, irrig sein. Der Widerspruch lässt sich erklären, wenn wir annehmen, dass zwischen März und Juni, als die Hauptfresken fertig waren, Giulio Romano beschäftigt war, die Hermen zu malen, welche die Rollen mit den Mottos für jedes Gemälde halten, und die sechs Monochrome in

Bronzefarbe auszuführen mit Constantin, Gottfried von Bouillon, Astolf, Lothar, Pipin und Ferdinand dem Katholischen, welche nach Vasari die Einfassung des Saales schmückten. Ob Giulio auch die kleinen Scenen aus dem Leben Christi und St. Peters in den Fensterwangen malte, ist jetzt schwer zu sagen.*

Die Liebhaber Raphaels pflegen auf diese letzten Fresken der Camera dell' Incendio herabzusehen, als wären sie weniger als irgend welche andere von dem Geiste Raphaels erfüllt. Es liegt eine Entschuldigung dafür in dem Zustande, in welchem sich die Wände befinden, doch die ‚Krönung' und der ‚Eid' sind immer noch vortrefflich in Composition, Portraitkunst und Ausdruck und zeichnen sich aus durch einen Realismus, der in merkwürdigem Gegensatz zu dem Conventionalismus Peruginos steht, wie er in den Gemälden der Decke erscheint. Wenn wir nicht Raphael verfolgt hätten, wie er von Perugia nach Florenz und von Florenz nach Rom kam, würden wir nicht im Traume daran denken, dass er ein Schüler der greisen Künstler sei, welche die Wölbung ausmalten. Aber eine wichtigere Betrachtung drängt sich uns auf. Raphael hatte nach Rom die Grundsätze Lionardos mitgebracht und sie nach und nach aufgegeben, als Michelangelo die Wunder der Sistinischen Capelle schuf. Michelangelo legte den Pinsel nieder und Lionardo kam nach Rom: er traf Raphael, vermuthlich im Vatican und begleitete ihn nach Florenz und Bologna und gewann vollständig wieder seine alte Herrschaft über den Schüler Peruginos, welcher die Macht der Reaction theils in den Cartons, theils in den Portraits und mit aller Kraft in den späteren Gemälden des dritten Saales bekundet. Von dieser Zeit an war es mit dem Einfluss Michelangelos vorbei: er schwand im Geiste Ra-

* ‚Der Eid Leos'. Das Fresco ist verblichen und übermalt in einer Ausdehnung, dass einzelne Theile an den Seiten des Fensters ganz verlöscht sind. Ueber dem Fenster lesen wir: LEO X PM ANNO CHRISTI MDXVII in zwei Reihen links von dem Wappen der Medici; rechts von dem Schilde: PONTIFICAT. SVI ANNO IIII. Das Fresco war danach vor dem 11. März vollendet. — Die Figuren der Einfassung und die Gemälde in der Fensteröffnung waren am Ende des siebzehnten Jahrhunderts so vollständig verschwunden, dass einige zum Theil, andere ganz und gar in den Jahren 1702—3 von Carlo Maratta neugemalt wurden.

phaels dahin, während er in seinen Schülern Giulio Romano, Penni und Perino del Vaga lebendig blieb.

Keine Worte, mögen sie noch so gut gewählt sein, können der ‚Madonna des heiligen Sixtus' gerecht werden, welche man in einem Kataloge verzeichnen würde als ‚eine Jungfrau mit dem Kinde zwischen aufwartenden Heiligen'. Es könnte wohl Jemand unternehmen, die Jungfrau zu schildern, wie sie von den himmlischen Höhen zu den Wolken herabsteigt und ihren göttlichen Sohn auf den Armen trägt, um ihn der staunenden Andacht der Heiligen darzubieten; es könnte derselbe vielleicht auf den Gedanken kommen, dass dies Schauspiel grösseren Eindruck machen würde, wie Schauspiele es zuweilen thun können, wenn ein Vorhang davor plötzlich aufgezogen wäre. Aber Niemand ausser Raphael dürfte es wagen zu solchen Mitteln zu greifen und doch eine Erscheinung hervorbringen, die so schön und von so überwältigender Wirkung ist, dass wir uns im Innersten unseres Herzens getroffen fühlen. Es giebt Töne in der Musik, welche unser tiefstes Gemüth erregen und unsere Augen mit Thränen der Freude füllen. Nur die reinsten Melodien und nur die tadellosesten Harmonien bringen dies Gefühl hervor. Es giebt aber empfängliche Gemüther, welche bekennen, dass sie beim Anblick der sixtinischen Madonna von einer augenblicklichen Schwäche ähnlicher Art befallen werden, und wir können uns der Aufgabe nicht entziehen, die Ursachen einer solchen Wirkung zu untersuchen.

Wir sehen den heiligen Sixtus, bärtig und kniend, mit seinem kahlen Haupt und seinen Runzeln, wie er in feuriger Anbetung mit einem ehrfurchtsvoll bittenden Blick zum Heiland aufschaut und, mit dem Finger nach aussen weisend, andeutet, dass er nur Gottes Stellvertreter auf Erden ist, dem es vergönnt ist im Paradiese zu knien; die heilige Barbara auf der anderen Seite mit dem jugendlichen nachdenklichen Gesicht ist mehr als ein keusches und anmuthiges Wesen, welches mit niedergeschlagenen Augen der Majestät des Erlösers ihre Huldigung erweist. Die Kleidung beider ist prächtig gearbeitet, aber ihr Zuschnitt ist vollkommen irdisch: das weisse Chorhemd und die gelbe Stola, sowie der Mantel mit

den farbigen Säumen sind ebensogut Theile der festlichen Tracht des Papstes wie die Tiara auf der Schwelle der Oeffnung, durch welche wir sehen. Sie sind uns so vertraut wie der Kopfputz Barbaras, deren Haar in Wellen aus der Stirn und über die Ohren gekämmt ist und von einem Bande gehalten wird, oder die hübsche Zusammenstellung von bunten Schleiern und Kleidern und Röcken. Auch die kniende Gestalt eines eifrig betenden Kindes ist unserem Auge vertraut und diese beiden anmuthigen Engel, welche sich auf die Brüstung lehnen, hinter welcher die Wolken rollen, und ihre Blicke nach oben richten, während sie ihre bunten Flügel in strahlender Fröhlichkeit bewegen, sind nichts weiter als schöne Knaben, von denen der eine seinen Ellbogen auf den Stein stützt und das Kinn mit seiner Hand, während der andere sein Gesicht auf die Arme lehnt, die er ruhig übereinander gelegt hat. Die Jungfrau in ihrem blauen Mantel aufrecht stehend ist nur ein edel gebildetes Weib, das leichten Schrittes mit nackten Füssen auf dem rollenden Nebel wandelt, indem die Falten, welche ihre Gestalt umfliessen, vom Windhauch leicht bewegt, die Umrisse ihrer Formen zeichnen. Der Schleier auf ihrem Haupte flattert in anmuthigem Bogen zur Seite und lässt das leichte Gazetuch sehen, das Schultern und Brust umschlingt, sowie das schön gefaltete Kleid und den eng anschliessenden Aermel. In Maria sehen wir nur eine Mutter, deren Hände den Leib ihres Kindes fassen und das Tuch, auf dem es ruht. Jesus ist ein hübscher, stattlicher Knabe, der in dem Tuch bequem gebettet ist, welches die Jungfrau trägt. Wie seine linke Hand auf dem gebogenen rechten Beine liegt, der linke Fuss herabhängt und die Rechte in den Schleier greift, der ihm durch die Finger läuft, Alles das ist unmittelbare Natur. Die Vorhänge, welche aufgezogen sind, um die Gruppe sehen zu lassen, sind einfach von grüner Seide mit Ringen versehen, die an einem gewöhnlichen Seil aufgezogen sind; sie sind zusammengerafft, sodass man in den Aether dahinter sieht, in dem unzählige Engelsköpfe bald schwächer bald stärker sichtbar werden. Ein jedes von diesen Dingen ist nur ein Ton in dem Accord der Melodie, der Accord selbst aber ist wie eine volle ungebrochene Welle, die vor unsern Augen anschwillt und uns mit einer unbeschreiblichen Empfindung

erfüllt. Allein es ist noch ausserdem Etwas da, welches der Harmonie Kraft und Dauer verleiht, das ist eine Formengebung von idealer Reinheit, Verhältnisse und Modellirung, wie sie in der Kunst der Malerei nicht ihres Gleichen haben, Fleisch von silbernem Ton, Hände, Füsse und Glieder von höchster Eleganz und wunderbarem kräftigen Leben, Farben so glänzend wie Krystall und Edelstein, die mit einer Zartheit der Uebergänge gegen einander abgewogen sind, wie sie nur die Kunst eines gottbegnadigten Meisters erlangt; ein gesättigtes Licht so hell, als wenn der Sturm vorübergegangen und die Sonne auf die Regentropfen scheint; der Schatten tief genug, um die Vorstellung von Dunkelheit zu geben, und doch so durchsichtig, dass man jede Einzelheit erkennt. Alles aber übertrifft der kunstvoll schöne Gegensatz zwischen dem Greisenalter des Sixtus und der Jugend Barbaras und der Contrast dieser menschlichen Erscheinungen mit dem überirdischen Aussehen des Christus, dessen volles aufstehendes Haar die Stirn mächtig hervortreten lässt mit einem Blick, der über die Welt hinstrahlend eine Fülle unvergänglicher Gedanken zu umfassen scheint, und der erhabenen Würde Marias, die in dem tadellosen Oval des Kopfes Augenbrauen von vollendeter Zeichnung und reingemeisselte Nase und Lippen zeigt, und deren Augen gleich denen ihres göttlichen Sohnes eine Ewigkeit von unaussprechlicher Liebe wiederspiegeln. Es ist in diesen Augen etwas so Feierliches und Grossartiges, etwas so Durchdringendes und Tiefes, dass wir uns fragen, worin der Zauber derselben liegt, und wir schauen wieder und wieder hinein, bis wir die tiefe Empfindung von einem Geheimniss erlangen, einem Geheimniss, dessen Quelle Raphael bekannt war und Raphael allein.

Wer Raphael veranlasste, eine so wunderbare Offenbarung seines Geistes zu geben, ist eine Frage, welche niemals beantwortet ist. Wir wissen, dass das Gemälde für die Mönche von San Sisto von Piacenza ausgeführt ist,* deren Habsucht später von dem Kurfürsten August von Sachsen gereizt wurde. Der Schatz wurde im Jahre 1753 nach Dresden gebracht; aber wir

* Vasari VIII, p. 43.

wissen nicht, durch welche Mittel die Mönche einer entfernten Gemeinde den genügenden Einfluss gewonnen haben, um das Versprechen und die Ablieferung eines solchen Werkes durchzusetzen.

Piacenza liegt im Norden Italiens weit entfernt vom römischen Mittelpunkt; es ist aber nicht weit von Bologna, wo Leo im Jahre 1515 Hof hielt. Vielleicht ist die treibende Kraft bei diesem Geschäft Antonio del Monte, Cardinal von San Sisto, gewesen, dessen Portrait i. J. 1514 in das Frescogemälde von der Verleihung der Decretalen aufgenommen war. Seine Amtspflicht führte ihn nach Bologna, als der Papst die Zusammenkunft mit Franz dem Ersten hatte, und sein Portrait soll von Raphael gemalt worden sein.* Ein Prälat, welcher den Titel von San Sisto trug, konnte füglich von den Mönchen von San Sisto aufgefordert sein, ein Gemälde für sie zu erlangen. Ihr glücklicher Erfolg mochte Cortese, damals Cardinal von Modena, ermuthigen, eine Gunst zu erbitten, welche Raphael nicht zu gewähren im Stande war. Die ‚Madonna di San Sisto' ist, wenn wir nach ihrem Stil urtheilen, sicherlich in der Zeit der Cartons ausgeführt.†

---

* Portrait des Cardinals del Monte, auf Holz, hoch 2′ 8″, breit 2′ 2″, wurde beim Verkauf der Sammlung Fesch im Jahre 1845 gekauft von Leopold Fabris in Rom, welcher noch jetzt der Besitzer ist. Das Gesicht ist das des Cardinals hinter Giovanni de' Medici im Gemälde der Decretalen, aber älter. Der Kirchenfürst sitzt in einem Zimmer an einem Tisch mit einem winzigen Aeffchen neben seinem Ellbogen; er ist dreiviertel nach rechts gewendet und sieht den Beschauer an. Sein Barett und Chorrock sind schwarz, sein Mantel roth. In seiner rechten Hand hält er einen Brief. Durch ein Fenster rechts sieht man eine Landschaft. Das Bild ist ungleichmässig geputzt und an einigen Stellen verwischt; allein einige Theile sind genügend erhalten, um die Ansicht zu begründen, dass Sebastian del Piombo der Maler gewesen ist. Die Landschaft ist ganz in seiner Manier und die technische Ausführung auf einer Unterlage von Grau in den Fleischpartien ist die eines Meisters, dessen Hand wir an einem sogenannten Raphael (Damen-Portrait) zu Blenheim und einem eben solchen männlichen Portrait in der Sammlung Scarpa zu La Motta erkennen.

† ‚Madonna di San Sisto', Dresden, Gemäldegallerie no. 67, sehr feine Leinwand, hoch 9¼′, breit 7′, gekauft für 40000 Scudi von den Mönchen von San Sisto in Piacenza und ersetzt durch Nogaris Copie, welche jetzt hoch an der Wand des Chors hängt. Im J. 1827 wurde das Bild von Palmaroli durch Reinigen

Aber nicht allein die ‚Madonna di San Sisto' war für eine norditalienische Kirche ausgeführt. Cardinal Pucci, welcher Raphaels Freund war, gehörte zu denen, welche Leo den Zehnten auf seinem Zuge nach Bologna i. J. 1515 begleitet hatten. In einer der schönsten Kirchen dieser Stadt, welche den Namen San Giovanni in Monte trägt, war zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts eine Capelle der H. Cäcilia geweiht, und hier wurde Cardinal Pucci veranlasst, ein Gemälde von Raphael zu Ehren der Ortsheiligen zu stiften.* Als das Altarbild vollendet war, wurde es an Francia gesandt, der es bereitwillig übernahm das Aufhängen zu überwachen. Vasaris Anekdote, nach welcher Francia von dem Anblick dieses schönen Werkes so ergriffen war, dass er krank wurde und starb, ist in so fern von Interesse, als sie beweist, dass die Capelle ihren letzten Schmuck vor Francias Tode erhalten hat.†

Pucci war ein Florentiner, einer von den vier Cardinälen, welche Leo im Jahre 1513 ernannte. Sein Titel war Santi Quattro und es war daher wohl nicht zufällig, dass Raphael vier Heilige für die Begleitung der H. Cäcilia auswählte. Doch was veranlasste den Cardinal, der Schutzheiligen der Musik eine besondere Verehrung zu widmen, und was bedeutet die Orgel, welche der Hand der H. Cäcilia beinahe entsinkt, was die Geige, die Flöte, der Triangel, die Cymbeln und die Trompeten, die im Vordergrunde gehäuft liegen? Den Schlüssel zu diesem Geheimniss können wir in dem Tagebuche eines Zeitgenossen finden. Die

---

und Austüpfeln restaurirt. Hierbei wurde der Körper des Christuskindes mehr verändert als irgend ein anderer Theil, doch Etwas von der letzten Feinheit ist überall an der Oberfläche verloren. Wie Passavant richtig bemerkt, sind die zwei Engel an der Brüstung zuletzt über die Wolken gemalt. — Es giebt Copien von der Madonna di San Sisto im Museum zu Rouen und in San Severino zu Neapel, und eine Zeichnung nach dem Original befindet sich in der National-Gallerie zu London.

Der Carton zu einem Engelskopf im Britischen Museum (Sammlung Payne-Knight) gleicht ungefähr dem rechts im Vordergrunde und ist für einen ersten Entwurf zu der ‚Madonna di San Sisto' angesehen, aber er sieht eher aus wie eine unabhängige Zeichnung von Sodoma.

* Vasari VIII, p. 30.

† Ebenda VI, p. 13. Francia starb am 5. Januar 1518.

einzige Sorge, welche Pucci kannte, wurde durch sein schlechtes Gehör verursacht. Obgleich er den höchsten Rang in der Kirche einnahm, war er nicht im Stande eine Messe anzustimmen. Seine widerspänstige Stimme brachte keinen Ton hervor, der nicht die Ohren des ganzen Cardinals-Collegiums beleidigte, und sobald er anfing zu singen, brachen die Prälaten der sistinischen Capelle in ein unwiderstehliches Gelächter aus. Vergebens weigerte er sich, sein Amt zu versehen, mit der Ausrede, dass er zu schlecht singe. Da hat er wahrscheinlich die Hülfe der H. Cäcilia angerufen und nach sechsmonatlichem Unterricht bei einem der Lehrer der Capelle hatte er seinen Fehler überwunden.*

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die ‚H. Cäcilia', als sie zuerst in S. Giovanni in Monte aufgestellt war, die Begeisterung Francias und das Lob Vasaris vollkommen rechtfertigte. Sie war so populär, dass Marcantonio das reizende Bild in einem Stiche vervielfältigt hat, welcher die Schönheiten des Originals in der Hauptsache wiedergiebt. Ein bekannter Kunstgelehrter sagt mit Recht, dass Stich und Gemälde mit Sonaten von Haydn und Beethoven zu vergleichen sind.† Was die Technik betrifft, so gehört die Arbeit in die Zeit Raphaels kurz nach der Vollendung der ‚Madonna di San Sisto'. Aber die Zeit hat die Farben mitgenommen, welche man sorgfältig auf Leinwand übertragen und retouchirt hat, ohne sie doch wieder in den ursprünglichen Zustand zu bringen und die vollendete Harmonie wieder ins Leben zu rufen, welche Raphaels feingestimmte Töne ohne Zweifel hervorgebracht haben. Allein trotz aller Beschädigungen und moderner Zuthaten, ist selbst jetzt noch nicht jede Spur verschwunden von der schönen Abstufung, der reichen Farbengebung und der milden Atmosphäre, in denen der Liebenswürdigste der Maler mit dem wunderbaren Lichte eines römischen Nachmittags wetteiferte. Die Sonne giesst einen warmen

* Paris de Grassis, Diarium III, p. 161: 11. März 1518. Santi Quattro weigert sich die Messe in der Sistina zu singen, „quia cantavit ita ut omnes riserint." — Ebenda p. 713: 1. Nov. 1518. Dieselbe Weigerung aus demselben Grunde. — Ebenda, p. 743: 2. Februar 1519. Pucci singt die Messe in der Sistina, „cui studuerat per menses sex, ut bene cantaret".

† H. Grimm in der Deutschen Rundschau 1880, S. 136.

Dunst über die Gestalten von sechs Engeln, welche in einem Halbkreis von Wolken, auf dem sie sitzen, zum Theil verschwinden. Vier von diesen Sängern halten ein Notenbuch zwischen sich, zwei zur Rechten legen ein ähnliches Buch auf die Wolken und alle stimmen den Psalm an, dessen Melodien die Luft erfüllen. Ein glänzenderer Strahl erleuchtet hell die Gesichter der fünf Heiligen im Vordergrunde, deren Gestalten schön abstehen gegen das opale Grau der Luft vor einer Tiberlandschaft. Sie alle lauschen mannigfach bewegt dem Gesang in der Luft. Die H. Cäcilie ist davon so hingerissen, dass sie fast ohne Bewusstsein in ihren beiden Händen die Orgel hält, welche im Begriff ist einige ihrer Pfeifen zu verlieren. Im nächsten Augenblick, so scheint es, wird das Instrument zur Erde fallen und den Haufen zu ihren Füssen vergrössern. Alle Künste menschlicher Musik sind vergeblich, so sagt uns das Gemälde: der Himmel allein kann dem Cardinal Pucci die Gabe verleihen, welche die Natur ihm bisher versagt hatte.

Dass die H. Cäcilie zum Himmel aufblickt, ist natürlich und angemessen. Raphael konnte allerdings in einem so starkverkürzten Gesicht nicht alle die Anmuth entfalten, mit welcher er die Madonna di San Sisto geschmückt hatte; doch die träumerische Art, in welcher die Heilige die Orgel hält, und die Verzückung in dem schön gerundeten Antlitz sind wahrhaft bezaubernd. Die Flechten vom Hinterkopf bilden einen Knoten oben auf dem Scheitel, vorne ist das Haar von der Stirne weggestrichen und fällt in reichen Massen über den Hals und die vollen Schultern. Dazu ist die Gewandung reich und glänzend; der Saum des Kleides über der Brust ist mit einer Perlenschnur und einem Juwel geschmückt. Der gelbe mit rothen Blumen durchwebte Ueberrock wird von einem Gürtel zusammengehalten, seine Falten bedecken nur theilweise einen röthlichen Rock, welcher über der Spanne des sandalenbekleideten Fusses herabfällt. In lebhafter Freude schreitet mit einem Salbengefäss Maria Magdalena hervor und sieht aus dem Bilde heraus, als wenn sie sagen wollte, sie sei gerade zur rechten Zeit gekommen. Es ist eine schöne halb frauenhafte Figur in prächtigen Gewändern, welche einen trefflichen Gegensatz bildet gegen die ernste Gestalt des heiligen Paulus, der auf der anderen

Seite sich auf den Knauf seines Schwertes lehnt. Das Gesicht Magdalenas ist nicht so jugendlich, ihre Züge sind nicht so rein wie die der heiligen Cäcilie; ihre Formen sind völliger entwickelt, aber ihr Auge hat etwas von dem durchdringenden Blick, den Raphael zu schildern gelernt hatte. St. Paulus steht majestätisch da in seinem grünen Rock und rothen Mantel, das mächtige Antlitz zur Erde geneigt und seinen Bart streichend, eine natürliche Bewegung für die Hand, deren Arm mit dem Ellbogen auf der anderen Hand ruht, welche mit einem Bündel Papier auf dem Griffe des Schwertes liegt. Wir sehen deutlich, wie Raphael, während seines kurzen Aufenthaltes in Florenz, die Erinnerungen an Lionardo erneuert und in der ‚H. Cäcilie' den Versuch wiederholt hat, den er in der ‚Disputa' machte, eine vornehme Gestalt aus Lionardos ‚Anbetung' sich anzueignen. Die nachhaltige Wirkung dieses Eindrucks, welche in anderen Werken dieser Zeit bemerklich ist, erscheint besonders deutlich in der Gestalt des H. Joseph in der heiligen Familie zu Madrid, die unter dem Namen der ‚Madonna unter der Eiche' bekannt ist, und in der ‚Madonna Franz des Ersten' im Louvre, sowie in den Aposteln der ‚Verklärung'. Zu Seiten der heiligen Cäcilie hinter Magdalena und Paulus stehen der Evangelist Johannes und Augustinus und sehen sich einander an. Zu Füssen des Evangelisten sitzt der Adler. Die ganze Gruppe dieser fünf verdeckt zum grössten Theil die Aussicht auf grünbelaubte Hügel, von denen einer auf seiner Spitze eine Kirche trägt. Die Instrumente, von Giovanni da Udine gemalt, geben einen guten Begriff von der Geschicklichkeit dieses Künstlers, welcher wahrscheinlich im Verein mit Giulio Romano bei einigen Theilen dieses Gemäldes verwendet wurde. In späteren Werken, welche unter ähnlichen Verhältnissen gearbeitet sind, hat Giulio wahrscheinlich grösseren Spielraum gehabt, und Raphaels Modellirung verlor dabei etwas von ihrer Feinheit, wofür eine mehr einförmige und weniger sorgfältige Behandlung des Fleisches eintrat. Hier aber haben wir noch in hohem Masse die kunstvolle Durchbildung des Gesichtes und der Hände, die bewunderungswürdigen Umrisse und die grossartige Würde, welche Raphaels eigenthümliche Vorzüge sind.

Bei dem Typus der ‚H. Cäcilia' wie bei dem der ‚sixtinischen Ma-

donna' denken wir unwillkürlich an das Studium eines Modelles, welches Raphael vertraut war, und welches eine Quelle beständiger Inspiration für seinen Pinsel gewesen zu sein scheint. Denn obgleich es so aussieht, als ob keiner dieser Schöpfungen irgend Etwas zu Grunde liege, was der Erde angehört, wissen wir doch, wie gut Raphael zu unterscheiden wusste zwischen natürlicher Anmuth und idealer Schönheit, und wie geschickt er war, die erste umzubilden und die andere zu schaffen.*

Die sogenannte ‚Fornarina' im Palazzo Barberini zu Rom, welche, wie wir glauben, den raphaelischen Werken dieser Zeit zu Grunde liegt, galt schon im siebzehnten Jahrhundert als das Portrait einer Frau, welche zu Raphael in besonders nahen Beziehungen stand. Die Worte, mit welchen Fabio Chigi i. J. 1618 das Bild in dem Palast des Herzogs Buoncompagni beschreibt, zeigen an, dass der Geschmack seiner Zeit mit dem Raphaels nicht mehr übereinstimmte. Er nennt das Bild nicht grade schön: „tabulam non admodum speciosam". Aber er schloss aus dem Armband der Frau, welches damals wie noch jetzt den Namen Raphaels trug, dass eine Person dargestellt ist, welcher der Künstler seine Neigung geschenkt hatte.† Wenn wir auf das Gesicht und den fast nackten

* ‚Die Heilige Cäcilie', Bologna, Gemäldegallerie no. 152, hoch 7¼', breit 4½'. Das Bild wurde i. J. 1798 nach Paris gebracht und 1803 von Hacquin von Holz auf Leinwand übertragen. Im J. 1815 wurde es wieder nach Bologna zurückgeschickt, aufs Neue gereinigt und von einigen Uebermalungen Hacquins befreit. Der Himmel und die Glorie haben sehr gelitten, sind aber immer noch sehr schön. Im Uebrigen sind die letzten Feinheiten ganz verloren gegangen und die Farben sind etwas stumpf und undurchsichtig in den Schatten. Der Evangelist Johannes ist am besten erhalten, das Uebrige etwas roh in den Umrissen.

Die zahlreichen Copien der Bologneser Maler bezeugen die Bewunderung, welche dieses Meisterwerk im siebzehnten Jahrhundert erregte; die beste ist die von Guido Reni, jetzt am Altar der zweiten Capelle rechts in San Luigi dei Francesi zu Rom. Eine zweite befindet sich im Dresdener Museum no. 69, hoch 8½', breit 5¼'; sie wird dem D. Calvaert zugeschrieben und wurde aus der Casa Ranuzzi zu Bologna gekauft. Eine dritte, sehr restaurirte wurde i. J. 1859 zu Bologna gekauft und ist in der Pinakothek zu München no. 582 A. Die Zeichnungen für den H. Paulus in der Akademie zu Venedig und in der Sammlung Teyler zu Harlem sind Copien.

† Chigi, Agostino il Magnifico Ed. Cugnoni, p. 30.

Körper dieses Weibes sehen, so können wir nicht sagen, dass sie ohne Reiz war. Es ist Etwas in den Augen und den sinnlichen fein geschnittenen Lippen, was den Worten des Prälaten widerspricht. Aber Chigi hatte vielleicht recht in seinem Urtheil über den Charakter der Dame, welchen Raphael in Zügen von unverkennbarer Treue zum Ausdruck gebracht hat. Wir sehen die reichen Formen einer Römerin deutlich unterschieden von der zarteren florentiner Körperbildung in diesem Bilde eines Mädchens, welches, wie es scheint, nichts zu verhehlen hatte, als was sie zu verbergen für wünschenswerth hielt. Gesicht und Blick sind nach entgegengesetzter Richtung gekehrt, das erste nach links, das zweite nach rechts. Dadurch haben die kohlschwarzen Augen einen fascinirenden Ausdruck von gespannter Aufmerksamkeit erhalten, welcher um so wirkungsvoller ist, als sie ruhig und gross geöffnet sind unter Augenbrauen von der reinsten Bogenlinie. Den Mund haben wir schon beschrieben. Die Nase ist weniger fein gebildet, aber die Stirn hat eine grossartige Wölbung, die Wangen sind breit, das Kinn rundlich und klein. Die Umrisse sind alle schön gerundet. Das Fleisch hat eine Fülle, welche gleicher Weise den Hals, die abfallenden Schultern und die Arme und Hände auszeichnet. Diese letzteren sind ohne Zweifel gross, aber anmuthig bewegt, wie die eine Hand das Tuch zur Brust hinaufzieht, ohne doch die Theile darunter den Blicken ganz zu entziehen, und die andere auf dem rothen Gewande ruht, das ihren Schooss umschlingt. Wenn die Natur es hier an Etwas fehlen liess, so hat die Kunst diesen Fehler verbessert und ausserdem bekunden andere Zugaben einen gewissen Glanz der Lebensweise. Das braune Haar, das glatt unter einen Turban von weiss, blau und gelb gestreiftem Zeug gekämmt und hinter dem Hals in einen grossen Knoten gegebunden ist, bildet in seiner Einfachheit nur einen wirksamen Gegensatz gegen ein reiches mit Perlen besetztes Geschmeide. Der Hintergrund von Büschen mit spitzen Blättern und dichtem Unkraut in einem tiefen grünen Ton lässt die warmen Farben des wunderbar glänzenden und ausserordentlich kräftig schattirten Fleisches vortrefflich hervortreten. Wiederum werden wir an die vor Kurzem erneuerte Bekanntschaft Raphaels mit den Meister-

werken Lionardos erinnert und wir können auf dieselbe Quelle die dünnen Lasuren zurückführen, durch welche das ganze Bild einen gleichmässig harmonischen Glanz erhalten hat.* Giulio Romano traute sich zu, dieses Werk seines Meisters in dem Bildniss einer nackten beturbanten Dame nachzuzeichnen, welches sich jetzt in St. Petersburg befindet. Allein, während Raphael die Naturwahrheit, die er erstrebte, zu feiner Anmuth und Vollendung erhob, gelang es seinem Schüler kaum, eine Plumpheit zu verstecken, die er vielleicht ohne seine Schuld in seinen Gemälden selten verleugnen konnte.†

Sehr verschieden von dem Verfahren, welches Raphael bei der Ausführung der H. Cäcilia für Cardinal Pucci befolgt hatte, war das bei der Herstellung des kleinen Bildes der ‚Vision Ezechiels' für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna, welches sich jetzt in der Pitti-Gallerie befindet. Was für Beweggründe er gehabt haben mag, jedenfalls hielt er es für vereinbar mit seiner Pflicht, für den entfernten Gönner weniger zu thun, als er für den Prälaten gethan hatte, welcher stets in seiner Nähe war. Es ist uns

* Die ‚Fornarina', Rom, Palazzo Barberini, drittes Zimmer no. 82. Wir haben keinen Beweis, dass dieses schöne lebensgrosse Kniestück auf Holz Raphaels Geliebte darstellt. Fabio Chigi hat dafür kein anderes Zeugniss als die Bezeichnung auf dem Armbande: RAPHAEL VRBINAS, abgesehen von Vasaris allgemeiner Angabe, dass Raphael verschiedene „donne e particolarmente quella sua", gemalt habe (Vasari VIII, p. 36 und 44). Das Bild wurde i. J. 1820 durch Palmaroli ungleichmässig gereinigt und hat in den Partien über der Brust und der Hand auf dem Busen gelitten. Auch der Hintergrund ist dunkler als er sein sollte. Aber Augen und Stirn sind noch sehr schön.

Rom, Palazzo Borghese. Copie des vorhergehenden, Giulio Romano zugeschrieben, aber dürftige Arbeit. — Rom, Palazzo Sciarra, noch schwächere Copie, und Capitolinisches Museum no. 150.

† St. Petersburg, Eremitage no. 58, Leinwand, hoch 1,1 m, breit 0,91 m, Kniestück, im Jahre 1682 in der Sammlung der Prinzessin Rossano zu Rom, dann in der Sammlung Lambruschini zu Florenz und zuletzt in der Sammlung Camillo Pamphili zu Rom. Es ist eine hübsche Nachbildung von Raphaels Original, aber es sieht aus, als ob Giulio Romano die Dame nach dem Leben studirt und gemalt hätte, als sie älter geworden war. Sie hält das Tuch mit der Linken und ordnet mit der Rechten einen Schleier vor einem Spiegel. Der Hintergrund ist ein Palast.

wahrscheinlich, dass er die Zeichnung für den ‚Ezechiel' mit eigner Hand entworfen hat, aber es scheint uns ebenso wahrscheinlich, dass das Gemälde selbst von Giulio Romano ausgeführt ist, und so war eine der grossartigsten Schöpfungen des Meisters, welche gleicher Weise auf antiker und christlicher Grundlage ruhte, dem Belieben eines Schülers anheimgestellt, welcher den Meister wohl nachahmen, aber nicht vollständig ersetzen konnte.

In der äusseren Erscheinung ist der ‚Ezechiel' ebenso gut eine Vision wie die ‚Madonna di San Sisto'. In Beiden ist der Himmelsraum, aus dem sich das Licht ergiesst, mit den kaum sichtbaren Gestalten unzähliger Engel angefüllt. Der Schauplatz ist das Firmament, wie wir es von unserem Planeten aus sehen. Aber in der Composition des ‚Ezechiel' finden wir antike Elemente, welche in der ‚sixtinischen Madonna' fehlen. Gott ist dem Jupiter der Alten nachgebildet mit einem Anklang an die Darstellung der Mosaiken in der Capella Chigi. Er erscheint in der Höhe mit ausgebreiteten Armen, die von Engeln gestützt werden. Sein Blick ist ernst und befehlend, während der Engel links vor ihm ruhig schwebt und in Verehrung zu ihm aufschaut; er sitzt auf den Flügeln des Adlers und seine Füsse ruhen auf den Gestalten des Stieres und des Löwen, die ihre Unterwürfigkeit durch Brüllen kund geben. Die ganze Gruppe schwebt in der Luft und hebt sich mächtig ab von dem Lichtkreis der Engel, der von dichten Wolken wunderbar umrahmt ist. In der Landschaft darunter sehen wir Ezechiel zur Rechten wie einen Zwerg aufblickend zu der mächtigen Erscheinung Gottes und der Evangelisten. Eine hohe Eiche breitet ihre Zweige in einer Küstenwildniss, die von den Meereswogen gepeitscht wird. Eine geheimnissvolle unwiderstehliche Kraft scheint in dem Gemälde entfesselt, und ihre Macht wird erhöht durch den breiten Strom von starkem Schatten und Licht, der sich über die Gestalt Gottes ergiesst, dessen Glieder in der Weise verkürzt sind, dass nicht nur die aussergewöhnliche Länge, sondern auch die Breite derselben hervortritt, die besonders augenfällig in der Sohle des linken Fusses erscheint. Die schöne Zeichnung des Gewandes erhöht die Grossartigkeit der Hauptfigur, die in majestätischer Gewalt über der Erde sich erhebt. Die Farben lassen die einzelnen

Theile der mittleren Gruppe hell hervortreten und sind in der Luft und im Hintergrunde zu träumerischer Tiefe gestimmt. Die Ausführung ist so kühn, wie sie nur sein kann, und ein aufmerksames Auge vermag die Engelsköpfe zu unterscheiden, die mit dem Stiel des Pinsels in die Luft gesetzt sind. Allein, wenn auch die Hand des Malers kräftig war und sich durch die Aufsicht des Meisters leicht noch verbessern liess, wie wir an den Pinselstrichen merken, welche dem Fleisch der Engel unter den Armen Gottes die Vollendung gegeben haben, dennoch verräth sich daneben eine weniger durchgebildete Technik und ein Farbenauftrag von geringerer Feinheit, als er Raphael selbst zu Gebote stand. Wir sehen an den bräunlich gefärbten Lichtern des Fleisches und den dunklen Schatten, dass Giulio bei all seiner Geschicklichkeit und Sorgfalt doch immer nicht an seinen Meister heranreichte. Die Zeit, in welcher dieses kleine Meisterwerk entstanden sein kann, ist begrenzt durch die Gestalt Gottes in den Mosaiken der Capella Chigi einerseits und der ‚Schöpfung' in den Loggien andererseits.* Alles weist darauf hin, dass Graf Ercolano das Gemälde während Raphaels Aufenthalt in Bologna bestellt und es erhalten hat, nachdem die ‚Heilige Cäcilia' in San Giovanni in Monte aufgestellt war. Der Zeit nach folgt es wahrscheinlich auf das Bild mit ‚Christus auf dem Wege nach Golgatha', welches Raphael für die Kirche Santa Maria dello Spasimo zu Palermo malte und welches daher den

* ‚Ezechiel', Palazzo Pitti in Florenz no. 174, Holz, hoch 18½", breit 13½". Das Bild ist beschrieben in Lomos Graticola p. 12; ebenso bei Malvasia, Felsina Pittrice I, p. 44. Malvasia sagt, dass dafür 8 Ducaten an Raphael durch einen Wechsel in Rom ausgezahlt wurden. Als Datum dieses Wechsels giebt er das Jahr 1510. Aber dies ist wahrscheinlich ein Irrthum, denn das Gemälde ist viel später ausgeführt; wie Vasari (VIII, p. 32) sehr richtig angiebt, wurde das Bild, nachdem es den Gefahren des französischen Krieges i. J. 1515 entgangen war, in den Palazzo Pitti gebracht, wo es sich noch jetzt befindet. Das Bild ist gut erhalten.

Eine Copie in der Grösse des Originals, welche einst im Besitz der Baronin Biella zu Wien war und durch Uebermalung und Alter sehr verändert ist, wird von einigen für eine Wiederholung des Meisters angesehen, wir können sie aber nicht für echt halten. Es giebt zwei Copien in den Sammlungen Baring und Buccleuch und eine gut erhaltene im Belvedere zu Wien.

Namen ‚Lo Spasimo' erhielt, nachdem es von Philipp dem Vierten von Spanien erworben und über dem Hochaltar der königlichen Capelle aufgehängt war.

Es ist uns keine Nachricht darüber erhalten, wann und durch wen der Auftrag für dieses Bild gegeben ist. Die Ausführung ist wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Stich des Agostino Veneziano, welcher die Jahreszahl 1517 trägt. Das Werk sollte zur See an seinen Bestimmungsort gebracht werden, ging aber bei dem Untergang des Schiffes auf der Rhede von Genua verloren. Die Genuesen fanden es wieder und weigerten sich eine Zeit lang es herauszugeben. Allein Leo X. besass die Macht, seine Auslieferung durchzusetzen, und es heisst, dass der Schönheit des Bildes nur die Verehrung gleichkam, die man einem göttlichen Werke weihte, welches von der vereinten Wuth des Sturmes und der Wellen verschont worden war. Die einzige Andeutung bei Vasari ist in den Worten enthalten, in denen er sagt, dass Raphael sich der Ausführung des ‚Spasimo' nicht entziehen konnte, da es von einflussreichen Leuten bestellt war und da Privatwünsche im Spiel waren, welche der Künstler nicht unbeachtet und unerfüllt lassen konnte.* Unter diesen Umständen war natürlich der Erfolg derselbe wie bei der ‚Madonna di San Sisto' und der ‚Heiligen Cäcilie': die vorbereitenden Arbeiten, welche von den Gehülfen herrührten, wurden schliesslich alle von der Hand des Meisters bedeckt und verborgen.

In der Mitte des Weges, welcher vom Thore Jerusalems nach der Schädelstätte führt, eines Weges voller Geleise und Erhöhungen, sehen wir Christus niedersinkend unter der Last des Kreuzes, dessen Gewicht erbarmungslos auf seine Schultern drückt. Mit einem Knie in einem Geleise und einer Hand auf der Erhöhung daneben, ist er bemüht sich auf dem rechten Beine aufzurichten, indem er den Kreuzesbaum mit der einen Hand festhält und den linken Arm aufstützt, um nicht ganz zu fallen; er wendet das Gesicht in schmerzlicher Angst zu Maria, die fast zu seinen Füssen kniet und ihre beiden Hände ausstreckt, wie um ihm eine Hülfe zu leisten, welche die Natur unmöglich macht. Seine edlen Züge von regelmässiger

* Vasari VIII, p. 37. 38.

Bildung sind umrahmt von einem kurzen Bart und reichen Locken, die unter der Dornenkrone üppig über seinen Hals herabwallen. Blutstropfen rinnen aus den Stichen der Dornen über das Antlitz, welches durch Leiden gealtert, aber von Ergebung und Festigkeit erfüllt ist. Diese Vereinigung von Kraft und Alter ist der Zug, welcher das letzte Christusideal Raphaels von seinem früheren in der ‚Grablegung' unterscheidet, und wir möchten bezweifeln, ob er im Jahre 1507 im Stande gewesen wäre, eine solche Verbindung zu erfinden oder darzustellen. Das Leiden Marias ist mehr realistisch, aber durchaus edel geschildert, ihr Gesicht ist aufwärts gekehrt, stark verkürzt und von Schmerz entstellt. Ein tiefer Ernst der Züge ist erhöht durch die nonnenhafte Tracht, indem ein Tuch die Stirne und das Kinn umschlingt und ein Schleier das Haupt bedeckt. Wie sie von dieser Kleidung belastet und erstickt wird, ist hübsch angedeutet durch die Handlung der knienden Frau zur Rechten, welche ihre Aufmerksamkeit zwischen der Mutter und dem Sohne theilt, indem sie kummervoll auf diesen blickt und jener hülfreich den Schleier aufhebt. Ein Mädchen, das sich über diese herrliche Gruppe bückt, wobei ihr Profil sich fast in dem herabfallenden Haar verliert, versucht es die Jungfrau mit einer Hand unter der linken Achsel aufzuhalten, während der Evangelist mit fast ebenso reichen Locken seine Blicke auf den Erlöser gerichtet hat. Alle diese überragt eine aufrechtstehende Frau, welche die Hände ringt und in Augen und Geberde Mitleid und Furcht bekundet. Hier aber ist es nicht Jugend, Anmuth und Schönheit, was vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit erregt, nicht die Körperformen in der plastischen Weise Michelangelos, wie in der ‚Grablegung'; es ist eine grössere Reife und Naturwahrheit in der Wiedergabe des Schmerzes dramatisch ausgedrückt nach Art der Antike, was von dem tieferen Studium der späteren Jahre Raphaels Kunde giebt, und dies trotz der Wiederaufnahme einer lang vergessenen Gewohnheit, die Säume der Kleider mit hübschen Mustern und antiken Ornamenten auszuschmücken.

Im Gegensatz zu all diesem Ausdruck hülflosen Mitleids bringt die hülfreiche Thatkraft des Simon von Kyrene noch grössere Lebenswahrheit in das Bild. Seine Anstrengung ist gross und auf

das äusserste gespannt, wie er hinter dem Kreuz sich aufrichtet und, das Querholz erfassend, sich bemüht es aufzuheben. Einen anderen Gegensatz bildet wiederum die Energie, mit welcher der rohe und wilde Wächter neben Simon seinen Speer erhebt, um Christus zu schlagen, und die gefühllose Kraftäusserung des Henkers, der in ärmellosem Wamms und kurzen Hosen zur Linken schreitet und, das Ende des Taues in seiner linken Hand haltend, den Theil desselben anzieht, welcher über seine Schulter läuft und am Leibe des Erlösers befestigt ist. In dieser Figur kehrt die Gestalt des Kriegers wieder, der in dem ‚Urtheil Salomos' zum Schlage gegen das Kind ausholt, eine weniger edel gehaltene Nachbildung der Rossebändiger von Monte Cavallo, deren Züge einen etwas rohen Ausdruck erhalten haben.

Hoch zu Ross sehen wir vor dem Zuge, wie er sich auf dem Bilde nach der Richtstätte zu dreht, einen bewaffneten Anführer, welcher das Banner Roms entfaltet hat, und ein Krieger mit Lanze und Schild hinter Simon wiederholt den Befehl, vorwärts zu gehen, welchen ein Hauptmann in voller Rüstung ertheilt hat, der mit dem hohen Priester und einem Gefolge von Soldaten aus dem Thor hervorkommt. Der Weg nach Golgatha läuft gleich vom Thor zum Vordergrund, wo er sich im rechten Winkel wendet nach dem Thal grade vor dem Beschauer, wo zwischen Bäumen, welche hier und da den Himmel verbergen, die Ausläufer der Berge sichtbar werden. Auf einer der Windungen sieht man Leute zu Fuss und zu Pferde die Verbrecher zur Schädelstätte treiben, welche auf einer Höhe durch eine Säule und alte Kreuze bezeichnet ist. Als Landschaft ist diese Ansicht von Golgatha eine der schönsten Schöpfungen Raphaels, grossartiger in den Linien als der Hintergrund der ‚Grablegung' und bewunderungswürdig erfunden, um den Punkt anzudeuten, nach dem die Procession gerichtet ist. Wir sehen zugleich eine Scene von erhabenem Ernst im Vordergrunde und die Vorbereitungen für den Schluss der Tragödie in weiter Ferne am Horizont. Es ist kaum nöthig, bei den Vorzügen der Zeichnung und Modellirung, des Ausdruckes, des Halbdunkels und der Gewandung zu verweilen, alles ist vortrefflich und die ungewöhnlich breite Malweise ist die kühnste, die

Lo Spasimo.

Oelgemälde in Madrid.

(nach Toschi).

wir von Raphael kennen. Die Farbe muss einst gleich kräftig gewesen sein. Sie hat jetzt einigen Reiz verloren durch das Aufspringen der Holztafel, das Abscheuern einiger Stellen, die Uebermalung anderer und die ungleichmässige Reinigung des Ganzen. Da, wo ein Fleck unbeschädigt geblieben ist, erkennen wir reiche Töne und leuchtende Farben. Der Hintergrund besonders ist überraschend frisch.* Raphael hat offenbar das Bild von seinen Gehülfen herstellen lassen, aber er überging das Ganze mit eigner Hand und vollendete so den Kreis von Meisterwerken, die er mit

---

*‚Lo Spasimo', Madrid, Museum no. 366, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 9' 11", breit 7' 2". Auf einem Stein im Vordergrunde lesen wir: RAPHAELO VRBINAS.

Vor der Uebertragung auf Leinwand, welche zu Paris statt fand, waren fünf verticale Risse in der Tafel. Die Spuren derselben sind noch sichtbar: sie laufen 1) über die Gestalt Marias herab; 2) quer über die Gestalten des Hohenpriesters und der Frau vor ihm; 3) hinten am Kopf des Simon entlang und dann in die Landschaft und den Himmel; 4) über den Arm Simons und den Körper des Heilands; 5) quer über den Arm des Kriegers, der das Banner trägt, den Kopf dessen, der mit der Lanze schlägt, den Kopf des Heilands und das rechte Bein des Mannes mit dem Strick. Verschiedene abgescheuerte Stellen sind übermalt. Andere Theile sind ungleichmässig gereinigt und das Bild hat in Folge dessen die Harmonie verloren. Am meisten gelitten haben der Himmel und das Thor. Der Rock Christi ist schwarz geworden. Philipp IV. von Spanien erwarb das Bild zu Palermo i. J. 1662 und gab dem Kloster dafür wichtige Privilegien (s. die Urkunde vom 22. April 1662 bei Gioacchino de Marzo: Delle belle arti in Sicilia. Palermo 1862, III, p. 329). Die Franzosen brachten das Bild i. J. 1813 nach Paris, 1822 wurde es an seinen jetzigen Platz zurückgebracht (s. Taf. XI). —Die Zeichnung für die Jungfrau und die Frau zu ihrer Rechten mit einer besonderen Studie für die Gewandung der Letzteren und einen Theil der Gewandung der Frau links von Maria ist in den Uffizien no. 1, hoch $10^{2}/_{12}$", breit $15^{1}/_{4}$". Es ist eine Zeichnung in rother Kreide und sehr verdorben und ausgebessert. Auf der Rückseite des Blattes sehen wir die Frau, welche die Hände ringt, und die Henker. Zwei Reiter in schwarzer und rother Kreide in der Albertina sollen von Raphael nach päpstlichen Leibwächtern gezeichnet und im ‚Spasimo' verwendet sein. Beide tragen Mützen und die Tracht des sechszehnten Jahrhunderts; die Zeichnung ist hoch $10^{5}/_{12}$", breit $7^{1}/_{12}$". — Von den zahlreichen Copien des Gemäldes brauchen wir nur wenige zu nennen: eine in San Francesco zu Catania von Vigneri (1541) giebt das Original umgekehrt, eine andere etwas abweichende befin-

jener unübertroffenen Meisterschaft behandelte, welche die Kritiker seiner Zeit wohl zu schätzen wussten, vielleicht besser als seine Bewunderer in unseren Tagen.

---

det sich zu Blaise Castle, dem Wohnsitz des Herrn Harford; eine dritte im Belvedere zu Wien und eine vierte, nach Passavant von Juan Carreño (1614 — 1685), in der Akademie zu Madrid.

SIEBENTES CAPITEL.

Im Sommer und Herbst des Jahres 1517 war Raphaels ständige Entschuldigung, wenn er von den Agenten des Herzogs von Ferrara gedrängt wurde, dass er durch seine Verpflichtungen gegen Franz den Ersten, Leo den Zehnten und die Cardinäle des Hofes zu sehr in Anspruch genommen sei. Der Löwenantheil aber an den wirklich ausgeführten Werken war denen zugefallen, welche die zudringlichsten oder die einflussreichsten waren. Ein Gemälde des H. Michael, welches Franz den Ersten gnädig stimmen sollte, und eine ‚heilige Familie', welche der Königin von Frankreich zugedacht war, waren beständig vernachlässigt worden.

Zu Ende des Jahres 1517 bat Goro Gheri, welcher in Abwesenheit des Lorenzo de' Medici Florenz regierte, seinen Herrn in Rom, dass er für einen Münzstempel von Raphael sein Profil zeichnen liesse.* Dieser Auftrag veranlasste den Künstler nicht nur eine Zeichnung für den Stempel zu machen, sondern auch ein Portrait Lorenzos zu malen. Am 4. und 5. Februar 1518 wurde Lorenzo de' Medici von Rom aus benachrichtigt, dass sein Bildniss vollendet sei. Die Ueberbringung desselben nach Florenz wird in den Briefen der Zeit erwähnt.† In den Unruhen der folgenden Periode wurde es mit andern Kunstwerken in den florentiner Palast des Ottaviano de' Medici gebracht, wo man es erst verfallen und dann wegkommen liess. Nach der Photographie eines Gemäldes, welches vor einigen Jahren in den Besitz des Herrn Hollingworth

---

* Florenz, 6. Nov. 1517. Gheri an Lorenzo de' Medici in Rom s. Gaye, Carteggio II, p. 145.

† S. Gaye, Carteggio II, p. 145.

Magniac in Colworth kam, möchten wir annehmen, dass das Original im Winter aufgenommen ist. Es stellt den Herzog in der gewöhnlichen Dreiviertel-Stellung dar aus dem Gemälde herausblickend, ein Juwel in der Rechten haltend und die Linke auf die Hüfte gestützt. Die Augen sind dunkel und mandelförmig, die Nase lang und gebogen, die Oberlippe von einem kleinen Schnurbart beschattet und das Kinn mit einem kurzen flaumigen Bart bedeckt. Eine reiche Fülle von dunklem Haar, das quer über der Stirn grade abgeschnitten ist, fällt über die Ohren aus einem weiten schwarzen Barett, das mit einer Medaille geziert ist; ein niedriges Musselinhemd reicht bis zur Halsgrube, darüber sitzt ein Damastwamms und ein weisser Rock wird von einem Gürtel zusammen genommen, welcher einen Dolch trägt. Ein prächtiger Mantel, dessen Puffen in Zwischenräumen unter Streifen von Pelz ähnlich dem Kragen zusammengefasst sind, vollendet eine glänzende fürstliche Tracht, die im Verein mit einem hübschen Gesicht in hellem Licht eine grossartige Wirkung hervorbringt. Es ist nmöglich, sich eine Ansicht zu bilden über die technische Behandlung eines Gemäldes von so grossem historischen Interesse, und es giebt in der That keine Wiederholung, welche uns aus erster Hand das Bildniss eines Fürsten überlieferte, der unter der Herrschaft Leos des Zehnten die Thaten Cesare Borgias nachzuahmen drohte.*

* Lorenzo de' Medici. Die oben erwähnten Portraits lassen vermuthen, dass eine der Hauptfiguren in dem ‚Eid Leos' im Vatican diesen Lorenzo darstellt. — Das Bild in Colworth haben wir nicht gesehen. Nach der Photographie scheint es, dass das Gesicht in Dreiviertelansicht nach links das Licht von der linken Seite erhält. Die Behandlung ist lionardesk. Eine Copie im Museum zu Montpellier (no. 369, Holz, hoch 0,98 m, breit 0,74 m) ist auf grünem Grunde gemalt, das Wamms ist von Golddamast, der Oberrock dunkelroth, das Barett schwarz. Es war bis zum Jahre 1822 in einer Villa in Siena. Im Jahre 1826 wurde es von Herrn Fabre gekauft, dem ursprünglichen Eigenthümer der Sammlung in Montpellier. Die Malweise und die dunklen Schatten verrathen einen Nachfolger von Cristoforo Allori. — Das florentiner Exemplar, ebenfalls auf Holz, welches die Figur bis zu den Knien zeigt, ist besser gemalt als das in Montpellier. Es hängt in dem Durchgang zwischen den Uffizien und Palazzo Pitti und zeigt den florentiner Stil. Die einzige geschichtliche Notiz über das Portrait Lorenzos von Raphael finden wir bei Vasari (IX, p. 203), welcher sagt, dass Aristotile da San Gallo eine Copie davon machte.

Mit welchem Eifer Raphael diesen und ähnliche Aufträge ausführte, sehen wir aus einem Brief vom 1. März 1518, in welchem Costabili dem Herzog von Ferrara mittheilt, dass Raphael Seine Excellenz bitte, es ihm nicht übel zu nehmen, wenn er ein Bild nicht zu Ostern liefere, da der Papst und Lorenzo de' Medici ihm mit Portraits und Zeichnungen so viel zu thun gegeben hätten, dass er an keine andere Arbeit denken könne. Dieselben Entschuldigungen wiederholen sich in den Briefen des ferrareser Agenten vom März und April. Am 27. Mai berichtet Costabili, dass Raphael den ‚H. Michael' und eine ‚Madonna' mit vier andern Figuren für die Königin vollendet habe.*

Genauere Angaben über die Werke finden wir in der Correspondenz des Lorenzo de' Medici, dessen Bestreben zu dieser Zeit war, den französischen König sich geneigt zu machen. Cardinal Bibiena, welcher im März zum Legaten in Frankreich ernannt war, sollte die Wege bahnen für einen Besuch Lorenzos am französischen Hofe, welcher Ende Mai statt fand.† Goro Gheri schrieb in Folge dessen zahlreiche Briefe, um die Vollendung von Raphaels Werk zu beschleunigen.‡ Am 15. April konnte er die Befriedigung des Herzogs aussprechen über die Nachricht, dass der ‚Michael' und die ‚H. Familie' schnelle Fortschritte machten. Vor dem 8. Mai war die Kunde da, dass die Gemälde vollendet seien. Es wurde die Ueberbringung nach Florenz angeordnet, wo sie am 3. Juni ankamen. Am 19. wurden sie nach Lyon geschickt, und Lorenzo sah sich in Stand gesetzt, vor Franz dem Ersten und seiner Gemahlin als der Ueberbringer eines vornehmen Geschenkes zu erscheinen.

Die beiden Bilder wurden im Palast zu Fontainebleau aufbewahrt. St. Michael ist mit einem Schuppenpanzer bekleidet, seine Beine sind fast nackt, doch trägt er einen kurzen Rock und hohe Stiefel. Seine Flügel sind prächtig gefärbt, und eine Schärpe, welche Schultern und Leib umschlingt, ringelt sich flatternd im

* S. Campori, Notizie ined. p. 9.

† Paris de Grassis, Diarium III, p. 680.

‡ Florenz, 11. und 15. April 1518. Gheri an Turini bei Gaye, Carteggio II, p. 145.

Winde. Das Schwert, welches er an der Seite trägt, gebraucht er nicht zum Kampfe. Er hebt mit beiden Händen eine Lanze und und stellt sich mit dem rechten Fuss auf die Schulter seines sich krümmenden Gegners. Der Teufel liegt auf der Erde und zeigt dem Beschauer Schultern und Scheitel. Er blickt mit stieren Augen empor und ist bestrebt sich mit der linken Klaue aufzurichten, während seine rechte eine gebogene Gabel umfasst. Seine Schnelligkeit ist durch Fledermausflügel angedeutet, seine Kraft durch Hörner und Krallen und seine List durch einen Schlangenschwanz. Seine musculöse Gestalt bildet einen lebhaften Gegensatz gegen die eleganten Umrisse des Erzengels, und die grossartigen Linien der Gruppe treten wirksam hervor in einer Landschaft, welche einen hohen Bergesgipfel darstellt, aus dem Flammen hervorbrechen, während die Gegend dahinter grüne Berge mit reichem Laubwald zeigt.

Die Züge des Heiligen sind ebenso regelmässig und heiter, wie die des Teufels roh und leidenschaftlich. Das lockige Haar fliegt im Winde und giebt mit Flügeln und Schärpe der Figur das Ansehn eines Rachegeistes, welcher eben vom Himmel herabgestiegen ist. Es mag schwer sein, jetzt noch die Hand des Meisters zu verfolgen, aber die Composition und die letzten Striche sind wahrscheinlich von Raphael, während der Teufel wohl von Giulio Romano gemalt ist. In seiner Jugend hatte Raphael St. Michael in dem einfachen Stil jener Zeit geschildert. Dies Werk mit demselben Gegenstand aus seinem Mannesalter bekundet eine freiere Entfaltung seiner Thätigkeit und eine neue Art der Formengebung. Die Anmuth jenes früheren Gemäldes ist vielleicht anziehender als die studirte Kunst des späteren. Aber die Feinheit, mit der die Verhältnisse der Gruppe im Jahre 1518 abgewogen sind, giebt hinlänglich Zeugniss von der vollendeten Kunst und grossen Erfahrung des Meisters.*

---

* St. Michael. Louvre no. 370, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 2,68 m, breit 1,60 m; auf dem Saum des Gewandes bezeichnet RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT MDXVIII. Die Figur ist so gedreht, dass man die Lanze links, die Flügel rechts sieht. Ludwig XIV. liess dies Bild über

Die ‚Heilige Familie' von 1518 giebt in gleicher Weise Zeugniss von Raphaels reifer Kraft in einer bedeutenden Stufenleiter von reichgekleideten und geputzten Figuren. Ein Fussboden von farbigem Marmor, eine zierlich in Stein ausgearbeitete Wiege und Vorhänge um das Bett bilden die passende Ausstattung zu einer Palastarchitektur. Das Christkind springt von dem weissen Kissen empor, auf dem es gelegen hat, und wirft sich in die Arme Marias, welche ein Knie vom Boden erhebt und ihren Sohn mit beiden Händen umfasst. Hinter der Jungfrau stützt Joseph den Ellbogen auf das Bett und das Gesicht auf seine Hand, ein schönes Bild reifen Alters in grossartiger Gewandung. Elisabeth zur Linken in Haube und Mantel beugt sich über den kleinen Johannes, dessen Hände sie eifrig zum Gebet zusammenlegt. Ein zwischen ihr und der Jungfrau kniender Engel sieht mit zustimmendem Blick auf einen muntern Gefährten, welcher seine Flügel regt und mit ausgestreckten Armen sich anschickt, einen Blumenregen auf das Haupt des Heilandes auszugiessen. Christus lächelt fröhlich seine Mutter an und sie begrüsst ihn mit inniger Zärtlichkeit. Andacht und Ergebenheit sind in dem Täufer ausgedrückt, mütterliche Liebe in der Jungfrau, ernstes überirdisches Nachdenken in dem

seinem Thron aufhängen; es war dort geschützt von zwei Laden, die mit grünem Sammet ausgeschlagen und mit Gold verziert waren. Primaticcio hatte es in den Jahren 1537 — 40 restaurirt (s. De Laborde, Renaissance des arts I, p. 399). Im J. 1685 wurde es wieder restaurirt von dem Maler Guélin und i. J. 1753 von Picault auf Leinwand übertragen. Seitdem wurde die Leinwand zweimal erneuert, 1776 durch Haquin und 1800 durch Picault junior. Der Vordergrund und die Figur des Teufels haben sehr gelitten und der Fuss des Heiligen auf den Schultern des Teufels ist ganz neu. Der beste Theil des Bildes ist jetzt der Vordergrund. Eine flüchtige Sepiazeichnung im Louvre, welche den Gegenstand in veränderter Gestalt wiedergiebt, kann nicht länger auf den Namen Raphaels Anspruch machen. Eine verdorbene Skizze nach dem Originalgemälde ist in der Ambrosiana zu Mailand.

Von Copien in der Grösse des Originals war eine bis vor Kurzem in Schleissheim (no. 1117) unter dem falschen Namen Giulio Romanos, eine andere im Belvedere zu Wien, eine dritte war in der Sammlung Hope zu London, eine vierte in der Gallerie Aguado, eine fünfte in S. Germain des Près, eine sechste von Mignard in St. Sulpice zu Paris.

H. Joseph. In dem Engel mit den Blumen, einem echt raphaelischen Typus, sehen wir einen hübschen Gedanken wiedergegeben, welcher in anmuthiger Gestalt in einer der frühesten Skizzen Raphaels zu Venedig verkörpert war. Die Zeit war endlich gekommen, dass dieser erste Entwurf zu einem bestimmten künstlerischen Zweck benutzt werden konnte. Er ist mit ausserordentlichem Glück in der ‚Heiligen Familie' und an der Decke der Farnesina verwendet worden. Während aber die ursprüngliche Skizze unbenutzt in des Meisters Vorrath gelegen hatte, war sein Stil unter dem Einfluss der Antike und der grossen Kunst der Renaissance männlich und fest geworden und dem schlanken Wesen, das in seiner luftigen Erscheinung den Charakter der umbrischen Schule trug, gab er ein neues Element von Kraft. Im Einklang mit dieser Veränderung ist auch in der Figur der Jungfrau die Gestalt der Madonna Canigiani in volleren Formen mit neuem Leben erfüllt und geschmückt mit Schleiern und Bändern von grösserer Pracht, und der Rock und die Aermel sind von dem Mantel halb verdeckt in monumentale Falten gelegt, um die elegante Ausführung der Hände und des sandalenbekleideten Fusses sehen zu lassen. Der H. Joseph, der in früheren Werken so freundlich und wohlwollend aussieht, ist zu einer gedankenvollen Heiligengestalt von eigenthümlichem bedeutendem Bau geworden mit dem kräftigen Leben Michelangelos und der Ruhe Lionardos. Wenn die Gestalten hier und da gar zu schwer, die mächtigen Umrisse zu hart, die Farben zu bleiern oder zu kräftig und die Schatten zu dunkel erscheinen, so trägt die Schuld Giulio Romano, welcher bei der ‚Heiligen Familie' viel mehr betheiligt war als bei dem ‚H. Michael'.*

* ‚Heilige Familie', Louvre no. 564, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 2,07 m, breit 1,40 m, am Rande des Mantels beim Fuss der Jungfrau bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT CIↃDXVIII. Aus Fontainebleau wurde das Gemälde zuerst nach Versailles gebracht. Es wurde von Primaticcio in den Jahren 1537—40 restaurirt und später auf Leinwand übertragen, indem es so ziemlich dieselbe Behandlung erfuhr wie der ‚H. Michael' (s. De Laborde, Renaissance I, p. 399). Zahlreiche Copien dieser Heiligen Familie sind zu verschiedenen Zeiten auf den Markt gekommen: eine von Mignard wurde i. J. 1832 in London verkauft, um

Dass der Meister mehr als je vom Geiste Lionardos erfüllt war, konnte nicht unangemessen erscheinen in einem Werke, welches Franz I. sehen und bewundern sollte. Raphael hegte grade damals eine unwiderstehliche Neigung, Lionardos Stil zu pflegen, und dies wurde mit Eifersucht bemerkt von Sebastiano del Piombo, der in seiner üblichen gehässigen Weise einen Brief an Michelangelo schrieb, in welchem er über den ‚H. Michael' spottete und Raphael verhöhnte, während er mit seiner eigenen Ueberlegenheit und grösseren Ehrlichkeit prahlte. Das Schreiben ist so bezeichnend und zeigt so deutlich die feindseligen Gefühle, mit denen Raphaels Erfolg i. J. 1518 besprochen wurde, dass es unsere Aufmerksamkeit verdient.

„Ich glaube, dass Lionardo Euch von dem langsamen Fortschreiten meines Werkes erzählt hat —".

Dies war eine Anspielung auf das Gemälde der ‚Auferweckung des Lazarus', welches der Cardinal Giulio de' Medici als Seitenstück zu Raphaels ‚Verklärung' bestellt hatte. „Ich habe solange damit gezögert, weil ich nicht will, dass Raphael mein Bild sieht, bis er das seine vollendet hat; und das hat mir Monsignore zugesagt, der viele Male in meinem Hause gewesen ist. — Noch hat Raphael das seine nicht angefangen."

Dann sagt er über Raphaels Arbeiten für Franz den Ersten: „Ich bedaure sehr, dass Ihr nicht in Rom wart, um zwei Gemälde zu sehen, welche nach Frankreich gegangen sind, vom Fürsten der Synagoge. Denn ich glaube, dass Ihr Euch kaum Etwas vorstellen könnt, das mehr Euren Ansichten zuwider wäre. — Ich will nichts Anderes sagen, als dass die Figuren aussehen, als wären sie im Rauch gewesen oder wie von glänzendem Stahl."

Endlich macht er einen Ausfall gegen Raphaels Charakter: „Ausserdem bitte ich Euch Messer Domenico zu überreden, dass

---

dieselbe Zeit eine andere aus dem Besitz von Herrn Woodburn. Raphael del Colle copirte das Bild in einem Fresco der Kirche Corpus Domini zu Castel Durante (Urbania), doch Zeit und Restauration haben es beschädigt, übermalt sind das Christuskind, ein Theil des Johannes, der Elisabeth und der Maria und das Uebrige ist mehr oder weniger untergegangen.

er das Bild (den ‚Lazarus') in Rom vergolden lässt und dass er mir die Vergoldung überlässt, denn ich will dem Cardinal den handgreiflichen Beweis liefern, dass Raphael dem Papste täglich zum Wenigsten drei Ducaten stiehlt für Tagelohn und Vergoldung."*

Sebastians ‚Auferweckung des Lazarus' ist ein Meisterwerk, aber es reicht doch nicht an Raphaels ‚Verklärung', welche, sowie sie erschien, für das bessere Gemälde erklärt wurde. Der Vorwurf der Unehrlichkeit ist wahrscheinlich nicht öffentlich erhoben. Das Urtheil über ‚St. Michael' und die ‚Heilige Familie' ist bis zu einem gewissen Grade gerecht. Aber die Fehler, auf welche Sebastian hinweist, fallen Giulio Romano zur Last, und zeigen nur, wie viel besser Raphael gethan hätte, wenn er, statt sich auf die Mitarbeiter zu verlassen, die ‚Heilige Familie' mit eigener Hand ausgeführt hätte. In Paris und Florenz sehen wir die Original-Skizzen zu der Jungfrau und dem Kinde aus der ‚Heiligen Familie'. Sie sind feiner und sorgfältiger durchgeführt als alle früheren Arbeiten des Meisters und keine Linie der Gewandung, keine Zeugfalte, kein Theil der Modellirung ist dem Belieben der Gehülfen überlassen.†

* Sebastiano del Piombo an Michelangelo in Florenz, Rom 2. Juli 1518 bei Gotti, Michelangelo II, p. 56 f.

† Heilige Familie, 1518. Paris, Louvre no. 317, hoch 0,173 m, breit 0,119 m. Dies ist die erste Studie nach dem Modell für die Jungfrau mit nackten Armen und Beinen und nur einer Andeutung des Kindes in rother Kreide.

Florenz, Uffizj no. 535, hoch 12¾", breit 8", rothe Kreide. Diese Zeichnung giebt die ganze Figur der Jungfrau und einen Umriss vom Christuskind nach dem Modell in derselben Lage wie im Gemälde. Fuss und Arm der Jungfrau sind nackt, der Kopf ohne Putz. Das Kind springt von der Erde auf. Seine Hände reichen höher als im Gemälde und die Gewandung am Boden ist anders geordnet. In der Ecke des Blattes oben rechts sieht man eine besondere Studie für den Rock und Aermel der Jungfrau. Die ganze Arbeit ist bis ins Einzelne schön durchgeführt, als wenn Raphael gewusst hätte, dass er Sorge tragen müsste, seinen Schülern jede Linie für die Ausarbeitung des Cartons vorzuzeichnen. In der Ausführung ähnlich ist die zweite Zeichnung in

Florenz, Uffizj no. 531. Das Christkind allein in rother Kreide mit der linken Hand und dem Arm der Jungfrau genau wie im Gemälde.

Eine Copie der florentiner Studie für das Kind wurde bei der Versteigerung des Königs von Holland i. J. 1850 für 195 Gulden verkauft. Ein Fragment des Cartons für Kopf und Brust des H. Joseph soll in Besitz des verstorbenen Baron de Triqueti gewesen sein.

Nachdem Raphael sich der Pflicht, die französischen Aufträge des Papstes auszuführen, entledigt hatte, wird er um so bereitwilliger gewesen sein, die Wünsche des Herzogs von Ferrara zu erfüllen, der noch immer das versprochene Gemälde forderte. Doch war er auch jetzt noch mit Bestellungen überhäuft, die keinen Aufschub litten. Eine einfache Zusammenstellung der verschiedenen Arbeiten, zu denen er genöthigt war, wird einen Begriff von den Verpflichtungen geben, die er eingegangen war.

Seit dem Anfang des Herbstes 1517 hatte er mit der Aufsicht über die Ausschmückung der Loggien im Vatican begonnen und für Agostino Chigi die Decoration der Farnesina unternommen. Sodann malte er den ‚Violinspieler' und ‚Johanna von Arragon' und begann das Portrait ‚Leos des Zehnten', während er dem Cardinal Giulio de' Medici die ‚Verklärung' versprach und durch seine Schüler die ‚Perle', die ‚Madonna unter der Eiche' und andere jetzt in Madrid befindliche Altarbilder vollenden liess. Ausser dem Allem führte er den Bau von St. Peter fort und betrieb die Nachforschungen nach Alterthümern in den Ruinen Roms.

Im Sommer 1518 konnte Costabili, dessen Beziehungen zu dem Meister immer freundschaftlich geblieben waren, nichts weiter thun als Raphael entschuldigen, dass er nichts für den Herzog von Ferrara gearbeitet hatte. „Ich mahne Raphael beständig an das Gemälde Ew. Excellenz. Da er aber Bramantes Amt übernommen hat und ausser der Malerei die Architektur und damit zusammenhängende Verpflichtungen, die der Papst ihm auferlegt, so komme ich nicht dazu, mit ihm zu sprechen. Ich habe ihm geschrieben und er antwortet mir, dass er das Bild Ew. Excellenz angefangen habe."*

Raphael hatte sich inzwischen erboten, dem Herzog seinen Carton zum ‚H. Michael' zu senden, und der Bischof von Adria hatte nur deshalb gezögert ihn anzunehmen, weil er fürchtete, dass Raphael dies als Ausgleich für die 50 Ducaten betrachten möchte, die er vor einiger Zeit empfangen hatte. Gegen Ende September

* Costabili an Alfonso d'Este, Rom, 13. Aug. 1518, in Campori, Notizie ined. p. 11.

wurde das Anerbieten brieflich erneuert mit der Bitte, dass der Bischof die Ablieferung des Cartons veranlassen möge. Darauf liess Costabili sagen, dass er Raphael in seiner Wohnung aufsuchen werde. Raphael kam ihm mit der Erklärung zuvor, dass er den ‚H. Michael' niemals als einen Ersatz für das Gemälde angesehen habe. Der Carton wurde darauf angenommen und nach seiner Ankunft in Ferrara durch einen Wechsel von 25 Scudi bezahlt. Raphael wäre es angenehmer gewesen, keine Entschädigung zu erhalten. Er hatte den Bischof im November wieder in seinem Palast gesehen und seine Absicht betont, dem Herzog ein Geschenk zu machen. Schliesslich aber nahm er das Geld und versprach das Gemälde „in einigen Monaten" zu liefern.*

Um diese Zeit hatte Cardinal Bibiena, welcher sich bei Franz dem Ersten beliebt zu machen wünschte, den Meister in einer Privatangelegenheit für seine eigenen Zwecke gewonnen. Er war ein feiner Kenner weiblicher Schönheit und, wie es scheint, hatte er Kunde von der bevorstehenden Verlobung eines anmuthigen Mädchens mit Ascanio Colonna, damals Conestabels von Neapel. Giovanna von Arragon war kaum sechszehn Jahre alt, als sie Braut wurde. Die Verlobungsfeierlichkeit sollte im Jahre 1518 in Neapel Statt finden unter der Voraussetzung, dass die Heirath zwei Jahre später vollzogen werde. Wir wissen nicht, ob Raphael die Dame jemals gesehen hat. Als er von dem Cardinal aufgefordert wurde, ihr Bildniss zu malen, wurde er gebeten, einen seiner Garzoni nach Neapel zu senden, um sie zu porträtiren, und so geschah es. Zu Anfang November kam Alfonso in Staatsgeschäften nach Paris, grade als der Legat das Gemälde empfangen und dem Könige geschenkt hatte. Er wusste aus Erfahrung, wie schwer es sein würde, eine Wiederholung zu erlangen, aber er wünschte ein Bild der Dame zu besitzen, welche für die schönste Frau der Welt gehalten wurde. Er schrieb deshalb an seinen Secretär in Ferrara, dass Costabili anfragen sollte, ob Raphael den Carton hergeben würde. Raphael war dazu bereit. Er bat aber den Herzog, zu beachten,

* Costabili an Alfonso d'Este, Rom, 22. und 28. September und 11. und 20. November 1518, bei Campori, Notizie ined. p. 12. 13.

dass er ihm damit nicht ein Werk von seiner eigenen Hand übergäbe: er habe auf Wunsch des Legaten einen von seinen Gehülfen nach Neapel geschickt, um die Dame zu porträtiren, und es wäre die Zeichnung dieses Mannes, welche er den Herzog anzunehmen bitte. Wenn Alfonso jedoch eine Copie in Oel zu haben wünsche, so werde sie für ihn gemacht werden.*

Vasari, welcher nie das Original gesehen hat, sagt, Raphael habe den Kopf Johannas nach der Natur gemalt und Giulio Romano das Uebrige gemacht.† Raphael selbst leugnet, dass der Carton von ihm gezeichnet sei. Es wäre möglich, dass er Johanna gesehen und dass Giulios Zeichnung ihn in Stand gesetzt hätte, nach einem eigenen Eindruck aus früherer Zeit das Bild auszuarbeiten. Wenn wir das Gemälde im Louvre betrachten und das reizende Gesicht prüfen, welches von Jugend und Schönheit strahlt und ganz im Geiste Lionardos modellirt und schattirt ist, so fühlen wir uns jedenfalls zu der Annahme geneigt, dass dieses helle blaue Auge, diese sammtne Wange und schöngeformte Nase und diese zarten schwellenden Lippen ihre letzte Feinheit von der Hand Raphaels erhalten haben; wir meinen, dass er die reinen Bogenlinien dieser Brauen und Wangen im Rahmen der langen braunen Haare gezogen haben muss und wenigstens die anmuthige Haltung des Mädchens vorgezeichnet, das auf seinem Thronsessel so vornehm dasitzt; aber wir können eine gewisse Einförmigkeit der Behandlung nicht verkennen, welche einen Zweifel rechtfertigt. Der Anzug ist glänzend und besteht aus einem rothen Kleid mit weiten gepufften Aermeln, Busenstreifen und Unterärmeln von Gaze, Armbändern, Pelz und einem runden mit Juwelen und Perlen gezierten Hut von rothem Sammet. Das Zimmer ist ein Palastraum, links führt ein gewölbter Gang in eine Säulenhalle, aus welcher eine Hofdame in den Garten hinabsieht. Wenn Raphael zu einem so schönen Gemälde wirklich nur den Namen hergegeben hat, so

* S. A. Gruyer in der Gazette des beaux arts 1880 p. 476. Alfonso an den Secretär Remo: Paris, 28. December 1518. Costabili an Remo: Rom, 1. Februar 1519, und Costabili an Alfonso: Rom, 20. Februar 1519, bei Campori, Notizie ined. p. 14.

† Vasari X, p. 89.

würde Giulio Romano den Ruhm beanspruchen können, dass er niemals ein Gesicht so ganz im Stile seines Meisters gemalt hätte, ein Gesicht, welches trotz einiger Mängel in der Zeichnung unendlich höher steht als die Hand, welche links mit dem Mantel spielt, oder die andere, welche ruhig auf dem rothen Kleide liegt, denn diese Theile sind so schlecht gezeichnet und so oberflächlich gemalt, dass wir sie einem von Giulios Gesellen zuschreiben müssen.*

Es ist erklärlich, wenn Raphael unter diesen Umständen ein besseres Portrait von dem Violinspieler und von Leo dem Zehnten als von Johanna von Arragon lieferte. Aber es giebt andere Gründe für die Ueberlegenheit dieser Meisterwerke und die Eigenthümlichkeit des Stiles, welcher sie auszeichnet. Bei der Darstellung Leos und seiner Cardinäle mochte es nothwendig erscheinen, die Aehnlichkeit des Papstes strenge festzuhalten und Etwas hervorzubringen, was der erhabenen Stellung der geschilderten Personen entsprach oder doch damit in Einklang stand. Bei dem ‚Violinspieler' dagegen war es möglich, eine andere Behandlungsweise anzuwenden, es war möglich, den Beweis zu liefern, wenn es verlangt würde, dass ein Nebenbuhler wie Sebastiano del Piombo wohl mit Recht

* Johanna von Arragon. Louvre no. 373, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 1,20 m, breit 0,95 m. Dies Bild war gleich den beiden vorhergehenden in Fontainebleau, wo es um 1540 von Primaticcio restaurirt wurde. Von den zahlreichen Copien, welche Brantôme erwähnt, kennen wir verschiedene.

Lützschena bei Leipzig, Sammlung Speck-Sternburg, Leinwand, hoch 1,32 m, breit 1,11 m. Dies ist eine schöne Copie, offenbar von einem Niederländer, und wurde aus der Sammlung Fries in Wien erworben.

Warwick Castle, Leinwand, hoch 45″, breit 38″, in Manchester no. 158 und auf der Ausstellung alter Meister in der Akademie zu London 1871 no. 280. Die Gewandung ist nicht so hart wie im Louvre, der Hintergrund ist sehr dunkel, der Umriss verwischt.

Rom, Palazzo Doria, Holz, roh und röthlich in der Farbe und hell in den Schatten des Fleisches. Wer dieser Copie den Namen Lionardos gegeben hat, muss den lionardesken Geist erkannt haben, welcher im Original so deutlich zu Tage tritt. Der Maler kann Fasolo oder ein nordischer Nachahmer des grossen Florentiners gewesen sein.

Berlin, Museum no. 231, Leinwand, aus der Sammlung Solly, dem Sassoferrato zugeschrieben, hoch 1,19 m, breit 0,87 m.

München, Pinakothek, nicht mehr ausgestellt.

den Namen eines grossen Portraitmalers beanspruchen könnte, dass er aber auf demselben Felde, auf dem er sich seinen Ruhm erworben, hinter Raphael zurücktreten müsste. Raphael musste wissen, dass der Venezianer ihn in Rom verlästerte. Seit der Zeit, da Sebastian vor aller Welt die Demüthigung erfahren hatte, dass Agostino Chigi seine Gönnerschaft auf einen anderen Künstler übertrug, hatte er keine Gelegenheit vorübergehen lassen, Raphaels Arbeiten schlecht zu machen. Leute, welche Sebastians Freundschaft mit Michelangelo kannten, hatten auf allen Strassen verkündet, dass Raphael mehr im Geiste der Malerei arbeite als Buonarrotti, dass er in der Farbe reicher, in der Composition erfinderischer und im Ausdruck anmuthiger sei. Michelangelo, sagten sie, mag in der Zeichnung vollkommen sein, aber er hat keine von den anderen Eigenschaften, welche seinen Nebenbuhler auszeichnen. Raphael steht ihm deshalb als Maler gleich, als Colorist jedenfalls über ihm.* Durch diese Kritik gereizt, hatte sich Sebastian entschlossen, in der Zeichnung Michelangelo und in der Farbe Raphael gleich zu kommen, und wenn inzwischen solche Werke wie die ‚Heilige Familie' und der ‚Michael' bekannt wurden, wies er mit lautem Tadel auf ihr rauchiges Aussehen und ihre metallischen Gegensätze.

So war es kein Wunder, dass Raphael mit Freuden die Gelegenheit ergriff, seinen Freunden zu beweisen, dass er das Beste von Sebastianos Manier sich aneignen und in derselben Weise Etwas schaffen könne, das seine Ueberlegenheit kund thun würde. Er musste eine grosse Genugthuung darin finden, eine solche Probe durch die That zu geben, da beide Künstler für denselben Prälaten Altarbilder zu liefern übernommen hatten, welche keiner von ihnen vollenden wollte in der Absicht den Gegner zu einer voreiligen Enthüllung zu nöthigen. Es ist vielleicht zu viel zu behaupten, dass die Sache sich so verhielt, aber sicher ist, dass der ‚Violinspieler' der Sammlung Sciarra wie eine thatsächliche Entgegnung auf den Angriff Sebastianos in seinem Brief an Michelangelo erscheint.

* Vasari X, p. 123.

Der ‚Violinspieler' unterscheidet sich vom ‚Leo' in all den realistischen Zügen, welche in diesem Gemälde zu Tage treten. Es ist das idealisirte Bildniss eines hübschen jungen Mannes in einer reichen und kleidsamen Tracht, eines Mannes, der sich einer Berühmtheit als Musikvirtuose erfreut zu haben scheint und dessen Beruf durch den Bogen angezeigt wird, den er etwas steif in einem Strauss von Blättern und blauen Blumen hält. Die Lage und Bildung dieser Hand sieht allerdings etwas nach Berechnung aus, was die Anmuth der eleganten Gestalt einigermassen beeinträchtigt. Langes ungelocktes braunes Haar fällt von einem graden Scheitel in der Mitte zu beiden Seiten des Gesichtes auf die Schultern mit jener wohlgepflegten Ueppigkeit, welche romantische Künstler lieben. Ein weicher Filzhut von malerischer Form sitzt elegant auf dem Kopf und lässt frei hervortreten eine faltenlose Stirn, untadelige Brauen über kastanienbraunen Augen, eine regelmässige Nase, feingeschnittene Lippen, ein gerundetes Kinn und das reine Oval eines Gesichtes, welches sicher auf einem kräftigen Halse ruht und dem Beschauer entgegenschaut, obwohl Arm und Schulter im Profil und fast von hinten gesehen werden. Wir können vermuthen, dass die rechte Hand auf dem Vorsprung liegt, auf welchem die linke ruht. Die Brüstung ist von Stein, welcher einen Ausschnitt hat, wie die auf dem Portrait Aretinos von Sebastiano, und trägt auf ihrer Vorderseite die eingegrabenen Zahlen MDXVIII. Wir sehen, wie stolz der junge Mann gewesen sein muss in der Ausübung seiner Kunst, seiner reichen grünen Kleidung von berufsmässigem Schnitt, ihren dunklen Sammetstreifen und weiten Aermeln und dem Kragen von gelbem Zobel, welcher Rücken und Schultern bedeckt. Alles in dem Bilde spricht von Erfolg, die grade und elastische Haltung, das weiche Haar und die funkelnden Augen, und war dies Alles so in Wirklichkeit, so ist es in dem Bilde noch zu höherer Wirkung zusammengefasst. Der Maler sorgte offenbar wenig darum, jene strengen Gesetze anzuwenden, welche im ‚Leo' so deutlich hervortreten, wenn er nur die Schönheit, Jugend und Anmuth eines Mannes in seiner eigenen Sphäre schildern konnte. Befreit von den Fesseln, welche ihm eine feine Unterscheidung zwischen der überlegenen Miene des

Papstes und der würdevollen Dienstbarkeit der Cardinäle auflegen musste, konnte er seine ganze Kunst in diesem einen Gesicht entwickeln, wie er es früher gethan hatte in dem Raphael und dem Bindo Altoviti von München. Die rechte Seite des Gesichtes verliert sich im Dunkel und das Hauptlicht fällt auf die Wange und Schleife. Doch die künstlerische Kraft erschöpfte sich nicht in Ausdruck, Zeichnung und Modellirung, indessen feine Abstufungen der Farbe und warmes Licht in den opalen Tönen Sebastianos mit dem System von dünnen Lasuren, das Lionardo eigen ist, verbunden waren.*

Bezeichnend sind, wie uns scheint, in dem Portrait des Violinspielers ohne Zweifel zwei Dinge: das Datum und der Stil. Beide führen darauf hin, dass Raphael, während der Venezianer ihn schmähte, Sebastianos eigenes Feld betreten und ihn geschlagen hat. Nach dieser Zeit hat Sebastiano Brustbilder gemalt, welche wie das aus Blenheim nach Berlin gelangte Porträt Raphaels Namen erhalten haben und beweisen, dass der Stil eines grossen Malers nachgeahmt, aber nicht erreicht werden kann.

Vasari scheint den ‚Violinspieler' nicht gekannt zu haben, aber vertraut war ihm der ‚Leo', den er als ein Erbstück der Medici

---

* Wir müssen wohl hinzufügen, dass das Gesicht in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet ist. Vor einigen Jahren ist dies Bild dem Publicum entzogen und in die Privatzimmer des Palazzo Sciarra gebracht und es ging das Gerücht, dass es aus Rom entfernt sei, wo es so lange zu sehen war. Passavant (II, p. 275) sagt, dass es i. J. 1835 vortrefflich erhalten war. Als die Verfasser es zuletzt i. J. 1876 sahen, hatte es durch einen Sprung in der Tafel gelitten, welcher von der Ecke des Hutes durch den grünen Aermel nach dem Vorsprung der Brüstung lief, der das Datum trägt. Es ist auch gereinigt und mit flüssigen Tupfen übergangen und das Datum ist erneuert. Am meisten gelitten hatten durch dieses Verfahren die Halbtöne an der Schläfe und der Hand. Der Pelz war noch vortrefflich. Der Hintergrund hat einen bleigrauen Ton.

Eine der besten Copien des ‚Violinspielers' ist in Palazzo Corsini zu Florenz no. 105, Leinwand, hoch 0,74 m, breit 0,63 m, mit demselben Datum wie das Original. Eine andere Copie wurde lange im Museum des früheren Klosters von Santa Trinità zu Madrid aufbewahrt; eine dritte, im Besitz der Lady Cranstoun, war i. J. 1878 in der Königl. Akademie zu London ausgestellt; sie war nicht frei von Restauration.

kennen lernte, bevor er nach Florenz in den Palazzo Pitti kam. Er beschreibt mit Begeisterung den ‚Papst, Cardinal Giulio de' Medici und Cardinal de Rossi': nicht gemalt, sondern in Relief, den Sammet, den feinen Schnitt, und den Damast, der seinen Glanz erkennen lässt, Pelz, an dem man die Haare zählen kann, und Seide und Gold so dargestellt, dass sie nicht gemalt, sondern wirklich erscheinen; dazu ein Brevier mit Illuminationen, welche lebendiger sind als das Leben selbst; eine ciselirte silberne Glocke, man kann nicht sagen, wie schön, ein Stuhl mit einer Kugel von polirtem Gold, in welchem das Licht des Fensters, die Schultern des Papstes und die Gewölbe des Zimmers sich spiegeln — und alle diese Dinge mit solcher Kunst gearbeitet, dass kein anderer Meister dem gleichkommen könnte.* Vasari giebt in dieser Weise ganz richtig den Eindruck wieder, den das Bild noch jetzt hervorbringt. Er hätte noch hinzufügen können, dass kaum ein Strich in dem Gemälde zu finden ist, der nicht des Meisters eigene Hand verräth.

Der Prachtsessel und der Tisch mit rothem Tuch davor sind so gestellt, dass der Papst sich gegen Giulio zu wenden scheint, welcher links neben ihm steht, und fast vor de Rossi, der hinten rechts aufwartet. Aus der Haltung des Kopfes sieht man, dass Leo eine Audienz ertheilt, und die Person, welcher diese Ehre zu Theil wird, steht Giulio gegenüber und ist dem Lichte ausgesetzt, während der Papst den Vortheil hat, sie anzusehen, mit einem dichten Schatten auf seiner eigenen Stirn und Wange. Indem der Maler den Ton des Raumes mit seinen Pfeilern und Bogen zu einem kühlen Grau herabgestimmt hat, lässt er den Papst wunderbar hervortreten und die fleischige Nase, das Weiss des glänzenden Auges, die fette Fleischmasse darunter und der kurze Stiernacken, Alles tritt gleicher Weise hervor in den Strahlen des Seitenlichts, welches auf dem rothen Seidenmantel und seinem Hermelinfutter spielt. In feinen Abstufungen geht das Licht hinüber auf den Rock und die Damastärmel des Pelzes und die Sammetkappe, die, mit weissem Pelz eingefasst, beinahe bis zu den Augen reicht. Niemand kann leugnen, dass dieses ein grossartiges

* Vasari VIII, p. 33. 34.

Bild eines berühmten Papstes ist, würdig entworfen von dem grössten Maler seiner Zeit: als Portrait nimmt es dieselbe Stelle unter Raphaels Werken ein, wie die ‚sixtinische Madonna' unter seinen Andachtsbildern. Es ist in seiner Art das Beste, was Raphael gemacht hat, — verglichen mit der Natur die Wahrheit selbst, nicht bloss in dem Sinne der vollkommen treuen Wiedergabe wie bei van Eyck, Antonello und Holbein, und doch von einem Realismus, welchen Niemand je übertroffen hat. Wir sehen die grossartige Einfachheit Masaccios, die erhabene Würde Ghirlandajos und die Feinheit Lionardos, und welch ein Vorwurf, sie anzuwenden! — Die Hauptperson war ein Papst, dessen Züge in jeder Hinsicht eigenthümlich waren, von dem runden, vorspringenden, kurzsichtigen, blutunterlaufenen Auge, welches in der Nähe nichts ohne ein Vergrösserungsglas sah, bis zu der geschwollenen Nase, Wange und Kinn, den ungewöhnlich grossen Lippen und einem für einen Geistlichen erstaunlichen Umfang; und doch bilden alle diese Züge im Verein eine vornehme, kraft- und lebensvolle Erscheinung. Sie zeigen einen Mann von durchdringendem Geist, gutmüthig aber leicht erregbar, freundlich aber gelegentlich grausam. Wir müssen uns erinnern, dass dies Portrait im Jahre 1518 nach der Hinrichtung des Cardinals Petrucci ausgeführt wurde, welcher eine Verschwörung gegen das Leben des Papstes angestiftet hatte. Da ist seine Natur zu Tage gekommen mit ihrem Wechsel von Wohlwollen, List und Grausamkeit. De Rossi, welcher nach der Entdeckung der Verschwörung den Purpur erhalten hatte, erfreute sich dessen nicht länger als bis zum Sommer 1519. Giulio hatte die Aufregung dieser schrecklichen Tage im päpstlichen Rath erlebt, er hatte Bembo das Urtheil gegen Petrucci verlesen hören und mochte damals grade so ernst und ruhig dreingeschaut haben, wie hier mit seinen schweren Augenlidern, der niedrigen Stirn, dem gradeabgeschnittenen Haar und der starkvorspringenden Nase auf Raphaels Bild. Wenn Leo aufmerksam und forschend aussieht und Giulio ruhig an der rechten Schulter des Papstes steht, so scheint de Rossi an der anderen Seite mit weniger tiefen Gedanken beschäftigt. Gleich seinem Collegen trägt er roth und weisse Kleider und eine Kappe;

während aber Giulios Haar grade über der Stirn abgeschnitten ist, so dass nur der Rand der Stirn über den Augenbrauen frei bleibt, sind de Rossis Haare aufwärts gestrichen und bedecken zum Theil seine Ohren, und seine beiden Hände liegen an der Rücklehne des päpstlichen Sessels.

Im ‚Violinspieler' sahen wir eine Gestalt, die uns an frühere Portraits Raphaels erinnerte, wie des Malers eigenes Bildniss in Florenz und den Bindo Altoviti. Der Leo dagegen ist eine reife Frucht der Gattung, welcher der Bibiena und der Inghirami der florentiner Sammlung angehören. Da Raphael aber drei Figuren darzustellen hatte, so machte er den Papst zur Hauptperson und ordnete die Cardinäle ihm unter, nicht bloss in der Stellung, sondern durch entsprechende Färbung und durch Concentrirung von Ausführung, Licht und Schatten auf die mittlere Figur. Ueberaus zart und sorgsam gearbeitet sind die wechselnden Schwellungen des Fleisches, welche durch verschiedene Töne angegeben sind und ebenso genau ist die Angabe der Züge, der Runzeln, der Feuchtigkeit in den Augen und der Stoppeln des frisch rasirten Bartes. Eine fette Hand ruht auf dem Pergament des Buches, eine andere auf dem Tische hält das Vergrösserungsglas, beide sind wunderbar durchgearbeitet wie auch der Sammet und das gefütterte Zeug und die Metallkugel, bei der Vasari so lange verweilt. Nahebei gesehen erscheinen diese Dinge, wie sie gemacht sind, leicht, zart und bis ins Kleinste ausgeführt. In weiterer Entfernung sehen sie aus wie das Leben selbst, aber wie ein harmonisch gestimmtes Leben, voll Farbe und Relief. Welchen Zauber muss dieses wunderbare Gemälde gehabt haben, als es neu geschaffen war, da die Reinigung der Kleidung und eine theilweise Uebermalung der Hände seine Schönheit kaum beeinträchtigt hat. Es kann uns nicht überraschen, dass Andrea del Sarto von Begeisterung erfüllt wurde, als er die schöne Copie anfertigte, welche jetzt in der Gallerie zu Neapel hängt.*

* Leo X. Florenz, Palazzo Pitti no. 63, Holz, hoch 1,557 m, breit 1,198 m. Das Bild kann als gut erhalten bezeichnet werden. Nur die Hände und der Aermel de Rossis verrathen die Hülfe Giulio Romanos. Es finden sich

Cardinalsporträt.

Oelgemälde in Madrid.

(nach Braun).

Es giebt nur ein anderes Portrait aus dieser Zeit, welches dem Leo und seinen Cardinälen nahe kommt; das ist das Bildniss eines jungen Prälaten in einem rothen Barett und seidenem Mantel zu Madrid, in welchem man lange Zeit den Cardinal Bibiena erkennen wollte, dessen feingeschnittene Züge aber sehr verschieden sind von denen des wirklichen Bibiena im Pitti. Von dem, was die beiden Gemälde unterscheidet, ist einer der wichtigsten Puncte das Alter. Der Madrider Cardinal ist jung mit glänzenden blauen Augen, einer feingeschnittenen Nase und regelmässigen Brauen, welche fast von dem braunen Haar berührt werden, das über die Stirne gekämmt ist. Dieser Mann kann nicht älter als 35 Jahre sein; Bibiena im Pitti ist 10 Jahre älter, kahl und ohne den Adel seines Collegen. Ein anderer Punct aber, welcher Beachtung verdient, ist der Stil, der im Madrider Bilde viel später ist als in dem florentiner. Wenn wir im ‚Leo' die Züge mit Schatten übergossen sehen, so findet in Madrid das grade Gegentheil statt: grade die Theile sind in helles Licht gesetzt, welche im Pitti dunkel sind. Das Gesicht ist in beiden Bildern von derselben Seite gesehen, die Technik in beiden Fällen die der letzten Periode Raphaels: die Zeichnung fest ausgeführt, die Flächen glänzend, die Modellirung kühn und fein. Obgleich alle diese Eigenschaften durch Reinigung und Uebermalung zum Theil verloren sind, sodass die Lichter und Schatten nicht mehr zusammenstimmen, so können wir doch kaum daran zweifeln, dass wir hier einen aus dem grossen Cardinals-Schub sehen, welchen Leo X. im Jahre 1517 creirte.*

leichte Retouchen in den Händen des Papstes und den rothen Lichtern des Mantels. Das rothe Tischtuch hat durch Reinigung an Helligkeit verloren. Die einzig werthvolle Wiederholung, im Raphael-Zimmer zu Neapel, ist von uns an einer anderen Stelle als eine Copie von Andrea del Sarto beschrieben und, obgleich diese Bestimmung von Einigen bestritten wird, müssen wir sie ausdrücklich aufrecht halten, abgesehen von dem neuen urkundlichen Zeugniss, welches von Carlo d'Arco und V. Braghirolli im Archivio Storico für 1868 (p. 175—193) veröffentlicht ist. Vasaris Copie, die er nach der Angabe seiner Autobiographie (Vasari I, p. 13) i. J. 1537 machte, ist wahrscheinlich die, welche von dem Historiker W. Roscoe erworben und an J. W. Coke verkauft wurde; sie ist jetzt zu Holkham.

* Madrid, Museum no. 367, Holz, hoch 0,78 m, breit 0,61 m. Das rasirte Gesicht drei Viertel nach rechts, der Hals bloss, der linke Arm in einem

Mitten unter diesen Beschäftigungen fand Raphael Zeit, endlich dem Agostino Chigi die Genugthuung zu geben, dass er die Vollendung der „Farnesina“ erleben sollte. Als sie im December des Jahres 1518 eröffnet wurde, zog sie das ganze römische Publicum nach der Lungara. Feindliche Kritiker waren natürlich bald geschäftig, in Stücken zu reissen, was Raphaels Kunst und Geist so fleissig zusammengesetzt hatte. Lionardo Sellaio beeilte sich an Michelangelo zu schreiben, die Decke in Agostino Chigis Villa, welche grade enthüllt sei, wäre ein Unglück für den Meister und ein gut Theil schlechter als der letzte der vaticanischen Säle.* Glücklicher Weise ist die Zeit vorüber, da Raphaels Meisterwerke nach den persönlichen Vorurtheilen seiner Feinde beurtheilt werden. Wir können leicht erkennen, dass Raphaels Antheil an der Handarbeit in der Farnesina gering und oberflächlich war. Aber es ist nicht schwer zu sehen, dass ihm der Plan der Ausschmückung gehörte, die Füllung der Räume und die flüchtig hingeworfenen Skizzen, in welchen die Anordnung der Figuren angegeben war; ihm auch in vielen Fällen die Studien nach dem Leben, nach welchen die Schüler arbeiteten, denen er die Ausführung anvertraut hatte. Wir können eine der flüchtigsten Vorbereitungen und verschiedene von den Studien nachweisen, die zur Anleitung Giulio Romanos entworfen waren, und wir können zur selben Zeit die Spuren Raphaels verfolgen, wie er den Pinsel nahm und seinem Werkmeister zeigte, wie man malen müsste. Das Ergebniss ist sicherlich nicht das, was wir von Raphaels eigener Hand erwarten würden. Aber es steht auf derselben Höhe wie Alles, was um dieselbe Zeit durch Gehülfen in den Loggien ausgeführt war, sogar noch höher als die Loggien, da die Aufsicht strenger und die Anstrengung, den

glatten Aermel an der Seite des Gemäldes mit einem kleinen Stück von der Hand auf dunklem grün-braunem Grunde. Passavant (II, p. 146) scheint die Abweichungen von dem Portrait Bibienas im Pitti nicht bemerkt zu haben. Nach der Technik zu schliessen, ist der ‚Madrider Cardinal‘ um dieselbe Zeit gemalt wie der ‚Leo‘ oder auch unmittelbar vorher. Vielleicht stellt es sich heraus, dass die dargestellte Person der Cardinal Cibò ist (s. Taf. XII).

* S. den Brief von Sellaio an Michelangelo, welchen Springer richtig vom 1. Jan. 1519 datirt, bei Gorti, Michelangelo II, p. 55.

Raum zu füllen und die Gegenstände zu gruppiren, in der Farnesina grösser war als im Vatican. Dass die Fresken in der Halle Chigis an Reinheit der Formen und Schönheit der Umrisse der ‚Galatea' nachstanden, war nicht Raphaels Schuld, sondern derer, denen er die Aufgabe anvertraut hatte, die er selbst nicht ausführen konnte. Diese Gemälde würden ohne Zweifel Wunder der Kunst geworden sein, wenn er die Entwürfe, die sich ebenso durch Anmuth wie durch muntere Laune auszeichnen, mit eigener Hand auf die Wand übertragen hätte. Wir würden aber noch mehr Grund zur Trauer haben, wenn Raphaels eigene Arbeit den Unfällen ausgesetzt gewesen wäre, unter denen seine Linien und Giulios Farben beinahe untergegangen sind. Die blühende Fleischfarbe und das grelle Blau, mit welchem Maratta die Luft ausgefüllt hat, sind wahrscheinlich weniger unangenehm als die allgemeine Zerstörung der Oberfläche, welche ohne die Restaurationen unser Auge beleidigen würde.

Die Gegenstände, welche Chigi für den Schmuck seiner Villa ausgesucht hatte, waren der Geschichte der Psyche entnommen und die Hauptgemälde waren als Teppiche gedacht, welche über einer Umrahmung von Guirlanden an der Decke ausgespannt waren. Die Oertlichkeit war dieser Art der Decoration günstig, da die Loggia sich mit einer Säulenstellung gegen den Garten öffnete. Von den Capitälen der Pfeiler, welche die Bogen dieser Halle trugen, erhob sich die Decke einer Laube gleich einer Mulde, deren gewölbte Seiten von Lünetten und Zwickeln durchbrochen waren, die durch Einfassungen von Frucht- und Laubgewinden gegliedert waren. Durch diese Umrahmungen sollte man den blauen Himmel sehen und darin die Luftsprünge Cupidos, der mit den Waffen und Emblemen der Götter spielt; in den Zwickeln die wesentlichsten Vorgänge aus der Fabel der Psyche. Die geschickte Auswahl der Gegenstände und die glückliche Entwickelung der Geschichte in Bildern, welche sie nur andeuten, gelten mit Recht als Beweis von dem feinen Sinn des Malers für künstlerische Illustration. Es ist sicher in bestimmter Absicht und wahrscheinlich nicht ohne die Billigung Chigis geschehen, dass die Eröffnung des Dramas ausgelassen ist und Psyche zu Anfang nicht erscheint. Während

sie selbst unsichtbar bleibt, ist ihre Anwesenheit sinnreich angedeutet in dem ersten der Zwickelbilder, in welchem Venus auf ihre verlassenen Altäre herabblickt und Cupido auffordert seinen Pfeil gegen die Ursache ihrer Schande zu richten. Das zweite zeigt Cupido, wie er sein Herz erweicht fühlt, da er Psyche den Grazien zeigt.* In den beiden folgenden Scenen tritt Venus wieder auf die Bühne. Sie begegnet Juno und Ceres und wendet sich unwillig von ihnen ab, um zu den Füssen Jupiters zu eilen, wohin sie in einem goldenen, von Tauben vierspännig gezogenen Wagen aufsteigt. Das fünfte Fresco bringt uns zu Jupiter, der mit einem Bündel von Donnerkeilen unter dem Arm auf den Flügeln des Adlers sitzt und den schmeichelnden Klagen der Göttin sein Ohr leiht. Mercur wird sofort entsandt mit der Vollmacht für Psyches Verhaftung. Wir können uns dann die Auslieferung der Verbrecherin, ihre Leiden und geheimen Tröstungen denken, bis wir zum siebenten Fresco kommen, auf dem sie, getragen von den beflügelten Dienern Cupidos und die Schönheitssalbe Proserpinas hochhaltend, von der Styx zurückkehrt. Im achten Bilde überreicht sie kniend die Büchse der Venus und diese blickt mit Ueberraschung auf das Geschenk. Inzwischen hat Cupido seine Beschwerde beim höchsten Gerichtshof angebracht. Er steht mit ausgebreiteten Flügeln, Bogen und Pfeil in der Hand an Jupiters Knie und dieser streichelt ihm das Kinn und küsst ihn, indem er ihm verspricht, dass Psyche durch Mercur zum Olymp gebracht werden soll.† Dies führt uns zu den Deckenbildern, welche die letzten Scenen der Fabel schildern. Jupiter sitzt zu Gericht mit Juno und Minerva auf der einen Seite und Neptun, Vulcan und Mars auf der andern, während vor ihm Cupido die Vertheidigung führt und Venus die Anklage erhebt. Den Kreis von niederen Göttern beschliessen Apollo, Hercules, Janus und zwei Flussgottheiten. Psyche kommt von links herbei und Mercur mit seinem

* s. Taf. XIII.

† Jupiter und Cupido. Louvre no. 1613, Zeichnung in rother Kreide, welche mehr den Charakter Giulios als den Raphaels zeigt, hoch 0,362m, breit 0,253m. Die Köpfe Jupiters und Cupidos sind nach Modellen gearbeitet. Auf der Rückseite des Blattes, eines Legates des Herrn Jules Carrouge, sehen wir das Profil einer Frau, die eine Scheibe hält.

Amor und die Grazien.

Frescogemälde in der Farnesina.

(nach Braun).

Kreidezeichnung im Louvre

(nach Braun).

Stabe reicht ihr die Schale der Unsterblichkeit. Beim Festmahl, welches die Fabel schliesst, präsidirt Jupiter und bringt die Gesundheit der Braut und des Bräutigams aus. Den Nektar empfängt er von Ganymed. Venus tanzt zum Spiel Apollos, die Horen streuen Blumen auf die Tafel und die Grazien giessen Salben auf Psyches Haupt.

Obgleich wir keinen Augenblick daran zweifeln, dass Raphael der Urheber dieser grossen mythologischen Darstellungen und ins Besondere der Urheber des ‚Gastmahls' ist, zu dem wir seine eigenen wunderbaren Studien für den Apollo, die Horen und die Grazien besitzen, können wir doch nicht behaupten, dass sich ein einziger Pinselstrich von ihm in diesem Theil der Deckengemälde findet.* Eine von den Scenen in den Bogenzwickeln bildet den Gegenstand einer flüchtigen Skizze zu Oxford, welche auch die Grundstriche eines Entwurfes für die Psyche mit der Salbenbüchse enthält. Derselbe Gedanke ist einen Schritt weiter geführt in einer Studie zu Venus und Psyche im Louvre, welche in Anmuth und kunstvoller Verwendung der Linien vielleicht unter Raphaels Zeichnungen nicht ihres Gleichen findet.† Wenn wir jedoch in die Halle selbst zurückkehren, so bemerken wir die Abwesenheit von Raphaels

*Apollo, Wien, Albertina, Studie zum Apollo in rother Kreide. Der Gott steht auf dem rechten Fuss, den linken auf eine Erhöhung stützend, und hält die Leier, indem er sich über die rechte Schulter umblickt. Eine Durchzeichnung des Originals in Chatsworth und eine Copie im Kupferstichcabinet zu Berlin.

Die drei Horen, Chantilly, Sammlung des Herzogs von Aumale. Drei Figuren bis zum Gürtel gesehen in rother Kreide, bekleidet, aber ohne Flügel, hoch 0,195 m, breit 0,350 m. Es sind drei Studien nach einem Modell. Die mittlere gleicht dem Engel in der ‚heiligen Familie' von 1518. Diese schöne Zeichnung wurde i. J. 1846 von Herrn Reiset aus der Sammlung des Herrn de Cedron gekauft in Beausset zwischen Marseille und Toulon.

† Venus und Psyche. Oxford, Museum no. 10. Flüchtige Feder- und Dintenskizze der Venus mit ausgebreiteten Armen und der Psyche zur Rechten. Ein dritte Figur im Hintergrunde, hoch 4 1/8", breit 3 1/8". Diese rohe Skizze wurde in der Studie abgeändert.

Louvre no. 327. Zeichnung in rother Kreide, sehr zart und sorgsam ausgearbeitet, hoch 0,265 m, breit 0,197 m. Venus ohne das Diadem, im Uebrigen aber wie im Fresco, Psyche, das linke Bein erhoben und das rechte Knie auf den Boden stützend, das Gewand hinter ihr unvollendet.

Stift und Pinsel. Aber aus dem, was uns die Zeichnungen offenbaren, sehen wir, dass der Meister die ersten Entwürfe und die ausgeführten Studien für die Cartons in manchen Fällen sorgfältig vorbereitet hatte. In anderen gab er nur die Idee, nach welcher Giulio Romano die Zeichnung machte, und trat selbst in dem Augenblicke ein, da die Umrisse in die Wand geritzt wurden. Dies geschah, wie die Meisten bemerkt haben, bei dem Zwickelbilde, auf welchem Cupido den Grazien die Schönheit seiner Geliebten zeigt.

Wir können fast mit vollkommener Gewissheit den Vorgang verfolgen, der sich bei der Ausführung dieses reizenden Gegenstandes abspielte.* Cupido zur Linken schwebt über der Erde mit ausgebreiteten Flügeln und zeigt mit beiden Händen nach unten, und sieht sich dabei nach den beiden Grazien um, welche ihm gegenüber auf den Wolken sitzen. Vor diesen allen sieht man eine dritte Grazie, welche dem Beschauer den Rücken und das Profil des Gesichtes zeigt. Giulio Romano war auf der Staffelei beim Malen. Er hatte am Tage vorher den Cupido und die Köpfe der drei Grazien vollendet; eben waren die Linien für das Uebrige gezogen, da kam Raphael herauf und nahm die Pinsel und Farbentöpfe. Nichts ist augenfälliger als der Gegensatz zwischen der schweren rothen Färbung Giulios und der, welche Raphael daneben setzte. Mit leichter und geschwinder Hand arbeitete er an dem Bein Cupidos und dem Körper der nächsten Grazie. Eine zarte Scala von grünlichen Schatten wurde frisch verschmolzen mit opalen grauen Uebergängen und hellen durchsichtigen Lichtern, dann wenig hastige Worte an Giulio, Anweisungen, das übrige in demselben Ton auszuführen, und Raphael eilte zu anderen Beschäftigungen. Giulio nahm den Pinsel wieder auf und malte seinerseits die Grazie rechts in Profil. Er hatte ganz dieselben

* Cupido und die Grazien. Windsor, Zeichnung in rother Kreide, hoch $8^7/_8$", breit $7^5/_8$", schwach im Umriss und nicht frei von Retouche. Es ist schwer zu sagen, ob Raphaels Hand zu erkennen ist, und auch die Giulio Romanos ist nicht zu unterscheiden. Das Blatt ist zusammengeflickt, nachdem es in zwei Stücke gerissen war.

Farben, Näpfe und Pinsel und dieselben Mischungen wie Raphael vor sich. Er benutzte sie unmittelbar nach der Unterweisung. Aber trotz alledem konnte er die zarte und schnelle Malweise des Meisters nicht erreichen, und diesen Mangel fühlen wir in allen anderen Theilen dieser Decorationen. Giulios und nicht Raphaels Gegenwart verräth sich in einer gewissen Plumpheit der Handarbeit und nur das scheint wunderbar, dass Giulios grober Stil den poetischen Gehalt und den idealen Gedanken Raphaels nicht vollständiger verdeckt hat.

Der Eindruck, welcher uns in der Loggia der Farnesina besonders mächtig entgegentritt, ist genau derselbe wie in der Galatea. Die Deckengemälde der ‚Gerichtssitzung' und des ‚Hochzeitsmahls' sind Reliefs, nach deren Originalen wir suchen ohne sie zu finden. Welches Zeugniss liegt allein in dieser Thatsache für Raphaels Genius! Doch wir sehen uns nach den Vorarbeiten für die ‚Gerichtssitzung' fast vergebens um.* Ohne Zweifel ist die schöne Zeichnung in Chatsworth, auf welcher Mercur der Psyche die Nektarschale reicht, von Raphael inspirirt. Doch die Ausführung ist von Giulio Romano.† Im Uebrigen sind uns keine Vorstudien erhalten. Mercur und Psyche sind beide antik, obschon die Psyche in der Bewegung wenig classische Anmuth zeigt; doch der geflügelte Amor, der sich an Psyches Beine schmiegt, ist die echte Verkörperung raphaelischer Innigkeit und Unschuld.

Im ‚Hochzeitsmahl' ist mehr Leben und Feuer; doch auch mehr Raphaelisches als in der ‚Gerichtssitzung'. Die Götter sind nach griechischen Vorbildern gezeichnet, die Göttinnen weniger, weil unwillkürlich der römische Typus des sechszehnten Jahrhunderts

* Basel, Professor Horner. Der Windsor-Katalog erwähnt in dieser Sammlung zwei Cartons zur ‚Gerichtssitzung' und zum ‚Hochzeitsmahl', welche Passavant (II, p. 285) als 5 Fuss lang, sehr restaurirt und schwach beschreibt.

† Mercur und Psyche mit der Nektarschale. Chatsworth. Diese lebensvolle Zeichnung trägt alle Kennzeichen der Hand Giulios. Sie ist etwas schwach in den Extremitäten und die Haltung der Hand mit dem Stabe ist etwas abweichend von der im Fresco. — Copie in Weimar, Grossherzogl. Sammlung. Der Windsor-Katalog erwähnt eine Studie zu Jupiter und Neptun aus der ‚Gerichtssitzung', die wir nicht gesehen haben.

eindringt, und die Venus, welche rhythmisch schreitet nach der Musik Apollos, erinnert in gleicher Weise an eine griechische Bacchantin und an eine moderne Saltarello-Tänzerin. Den Grund für diese erhöhte Lebenskraft können wir in den Studien des Meisters finden. Die nackte Gestalt des Apollo in einer Zeichnung der Albertina ist anmuthiger als die bekleidete im Fresco. Die Horen in Chantilly, eine köstliche Mischung von Natur und Antike, leicht und luftig wie Schmetterlinge mit seidenen Schwingen, entstammen derselben Inspiration wie der schöne Engel in der ‚Heiligen Familie' Franz des Ersten. Bacchus, welcher den Wein eingiesst, den Amor den Göttern credenzt, zeigt nicht weniger griechische Formen als die Schalen und die Amphora, welche den Nektar enthalten.* Die Grazien aber, welche über Psyche schweben, hat Raphael in einer herrlichen Studie zu Windsor nach dem Leben gezeichnet. Das ganze Gemälde hat den Künstler ohne Zweifel angezogen und gefesselt, weil es ein Abbild der verschwenderischen Pracht von Agostino Chigis eigenen Gastmählern war, bei denen Cupido und Psyche wahrscheinlich im Verein mit Bacchus verehrt wurden und Leo X. als würdiger Vertreter Jupiters erschien. Wir können nur bedauern, dass die anmuthigen Entwürfe bei der Uebertragung auf die Wand verunstaltet sind durch übertriebene Formen, allzu gedrungene Bildung und geistlosen Ausdruck, welcher durch die Schüler in des Meisters Schöpfung hineingetragen ist. Wer diese Schüler waren, kann bisweilen nicht zweifelhaft sein. In den Frucht- und Laubgehängen erscheint die Kunst Giovannis da Udine bewundernswerth.† Giulios Arbeit ist sonst recht gut, obgleich zuweilen verunstaltet durch seine gewohnten Verirrungen; doch finden wir auch eine untergeordnete Kraft wie Penni verwandt und andere noch tiefer stehende, welche sich von der allerschlimmsten Seite zeigen in den kupferigen harten Tönen der schwebenden Kinderfiguren in den Lünetten.‡ In der ‚Venus, welche Cupido

* Bacchus. Es giebt eine Zeichnung in rother Kreide zu dem Bacchus, der den Wein eingiesst, in der Ambrosiana zu Mailand, über die wir uns das Urtheil vorbehalten müssen.

† S. Vasari VIII, p. 46.

‡ S. Vasari VIII, p. 242.

mit seinem Bogen ausschickt', hat Penni offenbar die Zeichnung Raphaels etwas zaghaft ausgeführt. Bei der ‚Venus, welche Juno und Ceres begegnet', bemerken wir einen Nachhall der von Raphael dem Giulio Romano gegebenen Unterweisung in der prächtigen Darstellung der vornehmsten Göttinnen. Die kühle Behandlung schwächerer Künstler macht sich bei den folgenden Bildern in dem Mercur geltend, welcher, die Trompete in der Hand, ausfliegt, um die Verhaftung Psyches anzuordnen, doch die Bewegung und das Spiel des Lichtes sind für sich sehr wirkungsvoll, während die Bildung des Körpers schwer und muskulös ist. Das schönste Zwickelbild, abgesehen von dem, welches Cupido und die Grazien vorstellt, ist das, in welchem Venus die Salbenbüchse von Psyche empfängt: das Geheimniss von Giulios Erfolg liegt in diesem Falle in dem Umstande, dass er vollständig von Raphaels Zeichnung geleitet war, in welcher wir, wie schon bemerkt, eine der meisterlichsten Studien seiner späteren Zeit besitzen. Es ist bemerkenswerth, dass die ‚Psyche, welche von Mercur zum Olymp getragen wird', in der ganzen Formengebung und im Haarputz die ‚heilige Cäcilia' zu Bologna wiederholt, während wir hier und da eigenthümliche Einzelheiten — Krüge, Schalen, Dreizacke, Gabeln — gleich denen in dem ‚H. Michael' von 1518 und den vaticanischen Loggien bemerken.†

Die Loggien wurden von Raphael gegen Ende des Jahres 1517 begonnen. Leo X. hatte angeordnet, dass das unterste der drei Stock-

---

* Die Zeichnung zu Chatsworth in rother Kreide ist sehr verdorben, aber schön im Stile Giulio Romanos, hoch 0,33 m, breit 0,22 m. Eine Copie im Kupferstichcabinet zu Berlin und eine andere in Weimar.

† Von den zahlreichen Zeichnungen und Skizzen, welche ausser den oben erwähnten vom Windsor-Katalog und Passavant aufgezählt werden, können wir keine anführen, die mit Sicherheit als Original zu bezeichnen wäre.

Der Zustand der Fresken ist im Allgemeinen gekennzeichnet. Sie haben durch die Restauration Carlo Marattas gelitten und erscheinen jetzt zu roth oder zu bunt und zu frisch im Blau. Im Hochzeitsmahl ist eine der Horen auf der rechten Seite durch Uebermalung dunkel geworden.

Gaudenzio Ferrari und Raphael del Colle sollen an der Ausführung der Fresken in der Farnesina Theil genommen haben. Aber es würde schwer sein, ihre Mitwirkung in einem einzelnen Falle nachzuweisen.

werke mit einfachen Ornamenten geschmückt werden sollte, welche einer Oertlichkeit entsprächen, die von den bei Hofe verkehrenden Personen häufig besucht würde. Das zweite wurde für die Privatsammlung von Antiken bestimmt, das dritte für den besonderen Gebrauch des Cardinals Bibiena.

Auf Bramante, der das erste und zweite Stockwerk vor seinem Tode vollendete, folgte Raphael, welcher später das zweite umbaute und die dritte Halle hinzufügte. Doch seine Kunst als Decorator konnte er nur im zweiten Stockwerk zeigen, welches einen von den Zugängen zu den Zimmern des Papstes bildete. Viele Leute verfolgten mit Interesse den Fortgang der Arbeiten und nicht am wenigsten Bibiena, Bembo, Castiglione und der Venezianer Marcantonio Michiel. In einem Briefe vom 19. Juli 1517 berichtet Bembo dem Cardinal Bibiena, dass der Bau der Loggien fortschreite.* Die vaticanischen Rechnungen bekunden zwei Zahlungen für die Täfelung des Fussbodens an Luca della Robbia im Jahre 1518;† sie erwähnen ferner ein Geschenk von 25 Ducaten vom 11. Juni 1519 an die Gehülfen, welche die Malerei in den Loggien ausführten.‡ Die Thatsache wird bestätigt von Baldassare Castiglione, welcher am 16. Juni 1519 von Rom an Isabella Gonzaga schreibt, dass eine Loggia am Vatican vollendet sei, das Werk Raphaels, so schön als nur möglich und besser als irgend Etwas, das man in jenen Tagen sehen könne.§ Ein Brief aus demselben Jahre, welchen Michiel an einen Freund in Venedig schrieb, fügt hinzu, dass Raphael das zweite Stockwerk vor dem 4. Mai vollendet hatte und Vorbereitungen traf, das zweite und dritte im folgenden Sommer zu malen.

Michiels Beschreibung der Loggia verdient angeführt zu werden. Sie ist geschlossen, sagt er, und für des Papstes alleinigen

---

* Bembo an Bibiena vom 19. Juli 1517 in Bembos Werken p. 59.

† 15. August und 10. September, s. Müntz, Raphael p. 452 Anmerkung.

‡ s. Zahn, Notizie artistiche tratte del Arch. Vatic., p. 24 und Giornale di Erud. Tosc. VI, p. 280.

§ B. Castiglione an Isabella Gonzaga im Archiv zu Mantua, theilweise veröffentlicht in Il Raffaello vom 20.—30. September 1876.

Gebrauch abgesondert. Sie enthält Gemälde von hohem Werth und einziger Schönheit, zu welchen der Plan von Raphael von Urbino entworfen ist. Und ausserdem hat der Papst verschiedene Statuen gesammelt, welche früher in Privaträumen aufbewahrt wurden und zum Theil von Julius dem Zweiten, zum Theil von ihm selbst gekauft sind, und hat sie in Nischen aufgestellt zwischen den Fenstern, welche den Säulen und Pilastern der Halle gegenüber liegen unmittelbar neben den Zimmern des Papstes und den Sitzungsräumen des Consistoriums.*

Vasari, welcher aus glaubwürdigen Quellen ähnliche Nachrichten wie der Venezianer erhielt, sagt, dass die Loggien mit Gemälden, Ornamenten und Einrahmungen geschmückt wären nach dem Entwurfe Raphaels, welcher den Giulio Romano als Aufseher über die Maler gestellt hatte zugleich mit Penni und Giovanni da Udine für die Ausführung der Stuccos und Arabesken.†

Geschichtliche Nachrichten und zeitgenössische Urkunden lehren uns also, dass der Plan zu den Loggien von Raphael stammte, die Ausführung von seinen Schülern. Es erübrigt festzustellen, was Vasari und Michiel unter dem Plan und dem Entwurf verstanden haben; wir werden aber gleich zu Anfang finden, dass dies ein Punkt von ausserordentlicher Wichtigkeit ist, da man sich im Vertrauen auf Vasaris Angabe gewöhnt hat, Raphael eine Reihe Zeichnungen von eigenthümlicher Ausführung zuzuschreiben, welche sich bei näherer Untersuchung ohne Ausnahme als Arbeiten seiner Schüler herausstellen. Gleichzeitige Gewährsmänner berichten uns, dass Raphael die Ausführung der Fresken in den Loggien seinen Schülern anvertraut hat. Es wird sich zeigen, dass von diesen untergeordneten Künstlern die Zeichnungen in Schwarz und Weiss herrühren, welche benutzt sind, um die Darstellungen auf die Wand zu übertragen, und es drängt sich uns die Frage auf, welchen Antheil Raphael an einem Unternehmen hatte, das seit Jahrhunderten seinen Namen getragen hat. Nach einer sorgsamen Untersuchung

* s. Cicogna, Memorie dell' Istituto Veneto 1860, vol. IX, p. 401—7.
† Vasari X, p. 88. 142.

werden wir zugeben müssen, dass das einzige Stück, welches in Verbindung mit den Loggien Raphael zugeschrieben werden kann, das Blatt mit ‚David und Goliath' in der Albertina zu Wien ist, eine geistreiche Feder- und Dintenskizze, die mit aller Wahrscheinlichkeit nicht eigens für die Fresken im Vatican gemacht ist, sondern zu dem Material gehörte, welches dem Marcanton für die Ausführung seines berühmten Stiches anvertraut wurde. Alle andern Zeichnungen, die zu der Loggia in Beziehung stehen, werden wir als das Werk der Gehülfen ansehen müssen, die nach Zahl und Fähigkeit geschickt ausgewählt waren, um in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraum eine der kunstreichsten Vereinigungen von Malerei, Sculptur und Decoration zu vollenden, die jemals von dem Genius eines einzelnen Mannes geschaffen sind.

Wir müssen an der unbeschränkten obersten Leitung Raphaels festhalten, da es offenbar ist, dass Keiner von denen, deren Dienste Raphael gebrauchte, in den Arbeiten, die er nach dem Tode des Meisters unternahm, die Fähigkeit und das Urtheil bewiesen hat, welche für die Ausschmückung der Loggien erforderlich waren. Und doch, wenn wir einen einzelnen Fall angeben sollen, in welchem Raphaels Thätigkeit deutlich zu Tage tritt, so sind wir genöthigt, einzugestehen, dass kein solcher Fall angeführt werden kann, und wir können nur vermuthen, welchen Antheil Raphael an den Loggien wirklich gehabt hat und wie es kam, dass die Spuren seiner Mitwirkung verloren gegangen sind.

Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine sind schon erwähnt worden. Vasari fügt hinzu, dass Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio und Bologna, besser bekannt unter dem Namen Vincidor, als Gehülfen dienten.

Giulio Romano genoss in der Zeit der Loggien das volle Vertrauen seines Lehrers als Zeichner und Ausführer. Er stand in der höchsten Entwickelung seiner Kraft, die er aus einer langen und geduldigen Schulung durch Raphael geschöpft hatte. Wir dürfen wohl annehmen, dass einfache Andeutungen und die Zusammenstellung weniger Linien von dem Meister genügten, um Giulio in Stand zu setzen, Compositionen auszugestalten, welche in

Raphaels Geist gereift waren. Nichts von diesen Andeutungen und Zusammenstellungen wird der Aufbewahrung werth gehalten sein. Die Loggien wurden ersonnen und ausgeführt in derselben Weise wie Raphaels architektonische Entwürfe. Sein Genius gab eine allgemeine Idee, welche andere Leute ausarbeiteten. Von Raphael existiren keine Architektur-Zeichnungen und ebensowenig Zeichnungen zu den Loggien. Deshalb ist Giulio die Hauptperson, der wir die meisten Zeichnungen für die Fresken zuschreiben, von denen 52 in den 13 Kuppeln angebracht sind nach einer fast gleichen Zahl noch vorhandener Skizzen.* Elf Monochrome, welche Bronze nachahmen, füllen die kleinen oblongen Felder unter den Fenstern; fast für alle findet sich eine Zeichnung, aber keine von Raphael.

Giulio Romano war aber nicht allein der Zeichner vieler dieser Fresken. Er hat auch verschiedene mit eigener Hand ausgeführt, und Vasari ist nur ungenau bei seiner Beschreibung aller der von ihm herrührenden Arbeiten, wenn er Giulios Thätigkeit auf die ‚Schöpfung Evas', die ‚Schöpfung der Thiere', den ‚Bau der Arche' und die ‚Auffindung des Moses' beschränkt.†

Penni, der beste von Raphaels Schülern nach Giulio, hat natürlich die zweite Stelle bei den Loggien eingenommen. Es kann sein, dass er in einzelnen Fällen sorgfältige Compositionen, wie wir sie jetzt in Schwarz und Weiss finden, unter Giulios Aufsicht ausarbeitete. Bei einer derartigen zweiten Theilung der Arbeit hatte Raphael noch weniger Antheil an dem Werk als bei der ersten. Späterhin zeigten sich Giulio und Penni den Anstrengungen der eiligen Arbeit nicht gewachsen. Vasari sagt, dass Perino, der zuerst angestellt war um Giovanni da Udine bei den Grotesken zu helfen, dazu kam, Fresken zu componiren und zu malen, und die Bronze-Monochrome unter den Fenstern schuf. Es ist wahrscheinlich, dass Perino viel mehr als diese Sockelbilder malte. Es kam die Zeit, dass Giulio es nöthig fand, die Malerei

* Zu 14 Fresken haben wir keine Zeichnung.

† Vasari VIII, p. 42; XX, p. 88.

in den Loggien ganz aufzugeben und auch Penni war gelegentlich an anderen Orten nöthig. Ohne Zweifel trat dann Perino für sie ein. Aber auch er bedurfte der Hülfe und er mochte sich dafür nach seinem Gefallen Bologna, Polidoro, Pellegrino oder Tamagni wählen. Wenn wir die Technik in Betracht ziehen, so finden wir, dass die Fresken von Giulio begonnen sind im Verein mit Penni. Das Ergebniss dieser Verbindung ist eine Malerei von machtvollem Stil, ausgezeichnet durch Tiefe des Colorits und kühne Ausführung. Bei weiterem Fortschritt vereinigte sich die Weise Giulios mit der Pennis so, dass sie ihre Eigenthümlichkeiten verloren, und auf diese Phase folgte eine andere, in der wir die Hand eines Gehülfen entdecken, welche dort eintritt, wo die Kraft der beiden Hauptleute bereits erlahmt. Dies macht sich geltend in Farben von wärmerem Ton, doch hellerer Scala und grösserer Durchsichtigkeit und wir erkennen darin deutlich die Thätigkeit von Perino del Vaga, der aus Florenz die Gewohnheiten eines Toscaners mitbrachte, welche von den zu Rom erworbenen Giulios und Pennis etwas verschieden waren. Wir könnten zwischen Perino und einem seiner Kameraden geringeren Grades schwanken, wenn es nicht unmöglich wäre, in irgend einem Falle einen Pinselstrich nachzuweisen, der mit Nothwendigkeit dem Bologna, Pellegrino oder Tamagni zuzuschreiben wäre, während wir ebensowenig im Stande sind, die reinen Formen des Raphael del Colle zu entdecken, welchem von verhältnissmässig modernen Kritikern ganze Fresken in den Loggien zugewiesen sind.

Giovanni da Udine muss als der Künstler anerkannt werden, welcher die Ornamente in Malerei und Stucco herstellte, die den Loggien ihren eigenthümlichen Charakter gegeben haben. Aber auch hier hat Raphael wahrscheinlich dieselbe Oberaufsicht geübt wie bei Giulio Romano. Auch Giovanni hatte Gehülfen.* Ihre Namen sind jedoch unbekannt geblieben, wenn wir nicht Lorenzetto zu ihnen rechnen, welcher den ‚Jonas' der Capella Chigi in Santa Maria del Popolo in ein Rundbild übertrug, und vielleicht

* Vasari X, p. 142.

Pietro von Ancona, den Bildhauer, welcher die von Raphael modellirte Figur in Marmor ausarbeitete. Es ist bemerkenswerth, dass einige der gemalten Darstellungen der Loggien von den Gehülfen Giovannis da Udine in Stucco copirt sind und darunter vornehmlich die ‚Vertreibung Evas'.

Es scheint nicht zweifelhaft zu sein, dass die wesentlichen Züge in der Architektur der Loggien dem schöpferischen Geiste Bramantes entsprungen sind, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass sie grosse Aehnlichkeit mit den Säulenhallen des Palastes zu Urbino haben. Die Ausschmückung der zweiten Loggia beruhte auf einer Verbindung von Formen, welche mit Leichtigkeit entstehen konnte, wenn Raphael die Erinnerungen aus seiner Heimath mit neubelebtem Detail aus den antiken Gebäuden Roms vereinigte. Die Malereien und Stuccos der Loggien sind ohne Zweifel das bedeutendste decorative Werk des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. Sie waren nichts Neues, insofern die Verzierung von Flächen mit Nachahmungen von Säulen, Pilastern, Wölbungen und Getäfel in der ganzen Zeit der Renaissance bekannt und angewendet war. Neu war nur die Eleganz und der Geschmack, welche diesen Formen eine ganz besondere Vollendung gaben. In der sistinischen Capelle war Michelangelo vorangegangen in der Anwendung architektonischer Malereien, um majestätische Figuren hervorzuheben und einzurahmen: er hatte aber den Vortheil gehabt, dass er seine gewaltige Kraft in einem mächtigen Raume entwickeln konnte. Die zahlreichen kleinen Felder, welche Raphael auszufüllen hatte, erforderten eine ganz andere Kunstweise, sie brauchten einen zierlichen Schmuck wie von kostbaren Edelsteinen, bei dem es vor Allem darauf ankam, dass feine und an sich geringfügige Dinge nicht armselig und unwirksam wurden. Es war ein Glück für ihn, dass er eine Fundgrube von Kunstschätzen, die für seinen Zweck wunderbar geeignet waren, in den Ruinen der alten römischen Gebäude entdeckt hatte. Da er dieselben Gegenstände aus dem alten Testament zu behandeln hatte, welche Michelangelo vor ihm dargestellt hatte, so war er genöthigt, etwas Neues und Meisterhaftes zu schaffen, und er that es, ohne jemals einen Pinsel anzurühren oder ein Stück Thon in die Hand

zu nehmen, einfach dadurch, dass er die Thätigkeit der Männer leitete und überwachte, die er für seine Zwecke geschult hatte und die gelernt hatten, seine Gedanken zu errathen und auszuführen. Das Ergebniss war ein wunderbares. Wenn wir es aber näher betrachten, so werden wir weder verlangen noch erwarten, etwas zu finden, was der Grossartigkeit der Capella Sistina gleichkommt oder sich den erhabenen Schöpfungen Michelangelos an die Seite stellt. Die Arbeit muss als ein decoratives Ganzes betrachtet werden, in welchem ein Theil dem andern untergeordnet ist, das Ornament der Malerei und die Sculptur dem Ornament. Die Gemälde stehen natürlich unter denen, welche durch die Zauberkraft von Raphaels eigener Hand ins Leben gerufen sind.

Vor Allem im Charakter der Antike gehalten ist die Decke der Colonnaden: sie besteht aus quadratischen Gewölben mit flacher Kuppel, welche durch ornamentale Einrahmungen in vier Flächen getheilt ist, längliche Rechtecke oder Sechsecke, deren jedes ein Gemälde enthält. Die Arkaden, welche von diesen Gewölben bedeckt werden, ruhen auf viereckigen Pfeilern und Pilastern und die Zwischenräume zwischen diesen wie die Vorderseiten der Pfeiler sind mit Ornamenten und Arabesken bedeckt oder mit Stuccoreliefs in vertieften Feldern. In den beiden Kuppeln, welche sechseckige Bilder enthalten (das erste und dreizehnte der Reihe), ist der Grund rautenförmig ausgeschnitten. Die Bilder in den Gewölben sind umgeben von reichdecorirten Einfassungen mit Vögeln und Kindern oder Kränzen von Früchten und Blumen. Um den Mittelpunkt der Gewölbe ist die fächerförmige Riefelung mit Bändern und Säumen gefüllt, die in unendlicher Mannigfaltigkeit aufsteigen. Das Verdienst Raphaels liegt in der Art, mit welcher er Kunst und natürlichen Geschmack vereinigte, indem er alle diese Materialien zu einem wunderbar einheitlichen Ganzen verschmolzen hat. Und wir sehen mit Erstaunen, wie er Darstellungen aus dem alten Testament mit den weltlichen Bildern der alten Heiden, mit Götter und Göttinnen der antiken Sage zusammenbringt, ohne dass uns über die Schicklichkeit dieser Vereinigung ein Zweifel kommt.

Wenn bei alledem Erinnerungen an die Sistina hier und da

nicht vermieden sind, so ist der Grund nicht darin zu suchen, dass Raphael etwa noch eine Anlehnung an den Stil Michelangelos beibehalten hätte, sondern wir erkennen daraus, dass Giulio Romano und Genossen bei aller Ergebenheit gegen Raphael doch unabhängig von ihm michelangeleske Ideen eingesogen hatten. Es kam ohne Zweifel vor, dass Giulio, wenn er sich wegen der Darstellung eines gegebenen Vorwurfes an seinen Meister wandte, zur Antwort erhielt, er habe in St. Peter oder in den Sälen des Vaticans zu thun, oder seine Zeit sei besetzt durch die ‚Madonna di San Sisto' oder die ‚H. Cäcilia'. Auf seine eigenen Hilfsmittel angewiesen, blieb Giulio nicht immer seinem Meister treu: er wilderte auf benachbartem Gebiet und daher kommt der michelangeleske Zug in einigen Fresken der Loggien. Aber das macht die Loggien kaum weniger interessant, als sie ausserdem sein würden. Sie zeigen uns die Quelle, aus denen der grosse Strom der italienischen Kunst nach Raphael erflossen ist. Sie beweisen, dass die Sonne untergegangen war und ein neuer Tag heraufkam, in dem sich nur der vereinte Schein der beiden grossen Lichter wiederspiegeln konnte, deren Glanz niemals wieder erreicht werden sollte.

Es ist richtig bemerkt, dass Raphael sich in den Loggien mit ausserordentlicher Treue an die Worte der heiligen Schrift gehalten hat.* Das ist in der Hauptsache wahr, wenn auch mit Ausnahmen. Allein die Benutzung des Raumes, die strenge Enthaltsamkeit, welche die handelnden Personen auf eine geringe Anzahl beschränkt, die ursprüngliche Einfachheit der Mittel, durch welche die Handlung verdeutlicht ist, alles das sind die scharf ausgeprägten und bewunderungswürdigen Eigenthümlichkeiten dieser Werke.

Wir müssen nur bedauern, dass diese Schöpfung des grössten Malers langsam dem Verfall entgegen geht. Nur sehr wenige der Fresken sind gut erhalten; viele bröckeln ab, andere sind schlecht restaurirt. Der Stuck ist abgefallen oder fällt noch fortwährend

* Müntz, Raphael p. 453.

zu Boden und es ist schwer zu sagen, wie diesem Zerstörungswerk Einhalt gethan werden kann.*

* Wir vermeiden es, den Text mit einer genauen Beschreibung der Loggia-Fresken zu belasten. Doch ihr Inhalt und seine Ausführung verdient erwähnt zu werden. Man wird die Beschreibung in dem Theil des nächsten Capitels finden, welcher unmittelbar auf die Erzählung von Raphaels Tode folgt.

ACHTES KAPITEL.

Raphaels gesellschaftliche Stellung zu Rom im Jahre 1519 ist die eines Mannes, den sein Genius über die Sphäre erhoben hatte, auf welche die meisten Künstler seiner Zeit beschränkt waren. Als Günstling des Papstes und seiner Umgebung hatte er gelernt, sich in den höchsten Kreisen mit der Anmuth eines Hofmannes zu bewegen. Mit ein oder zwei Ausnahmen sahen alle Mitglieder der Kunstgenossenschaft zu ihm auf als zu dem Spender von Gunstbezeugungen und Aufträgen. Wohin er kam, begleitete ihn eine Schaar von Schülern und Clienten: wer Bilder nöthig hatte und demüthig bittend um ein Meisterwerk zu ihm kam, war zufrieden mit dem, was er erlangen konnte, auch wenn es nicht ein Werk Raphaels, sondern eine Arbeit seiner zahlreichen Schüler war. Festlichkeiten und Schauspiele hatten Erfolg, jenachdem sie von ihm geleitet wurden; Paläste, Villen, Kapellen und Kirchen wurden von Grund aus aufgeführt oder zu neuen Gebäuden umgestaltet unter seiner Aufsicht oder mit seiner Billigung. Jedermann, mit dem er in Berührung kam, fühlte den Zauber seines Wesens. Ein Alles bezwingender Papst, hochmüthige Cardinäle und unwiderstehliche Staatsmänner lächelten ihm gleicherweise zu. Der classische Geschmack der Griechen, der in Florenz unter dem Schutze der Medici gepflegt war, hatte im Vatican einen neuen Verehrer gefunden. Nachdem er das goldene Zeitalter des römischen Reiches durch eine Reihe unsterblicher Gemälde zurückgerufen, ging Raphael damit um, ein vollständiges Abbild der Stadt herzustellen, wie sie in der Zeit der Antonine ausgesehen hatte. Die Basilica von St. Peter, welche ein neues Ansehen und unerwarteten Umfang erhalten hatte, war einst von grossartigen

Palästen, Tempeln, Bädern und Wohnhäusern umgeben gewesen. Es war Raphaels Ehrgeiz, ein Bild von dieser Umgebung zu entwerfen, dem er dann die Ansichten von Gebäuden in andern Gegenden der Stadt hinzufügen konnte. Da er von dem Papste mit der Aufsicht über die antiken Ruinen betraut war, fand er es bald rathsam, Ausgrabungen zum Zweck neuer Entdeckungen zu machen.* Wo diese Arbeiten in Angriff genommen waren, hatte man die Linien alter Fundamente aufgespürt, ihren Plan festgestellt und den Aufriss zu machen versucht. Der Maler fühlte damals mehr als je die Nothwendigkeit, die von Vitruvius vorgetragenen Gesetze zu kennen. Giocondo, der zuerst die ältesten Texte für ihn zurecht gemacht hatte, war gestorben. Bei seiner Bauthätigkeit war Raphael abhängig von Antonio da San Gallo und Giuliano Leno. Er beschloss, sich mit Vitruv vollständig bekannt zu machen, und er fand einen Antiquar Namens Fabio Calvo, welcher das Leben eines Einsiedlers lebte und sich von Kräutern und Salat nährte in einer Höhle, die nach der Beschreibung wenig grösser und behaglicher eingerichtet war als das Fass des Diogenes. Er nahm Calvo in seinen Palast im Borgo und richtete ihn dort bequem ein, „damit er von seiner Anweisung und Erfahrung Nutzen zöge". Calvo hatte schon die Werke des Hippokrates übersetzt. Er übertrug jetzt den Vitruv ins Italienische und Raphael machte sich den Text mit Sorgfalt und Genauigkeit zu eigen, so dass er bald im Stande war, darüber Vorträge zu halten und die Gesetze der Alten mit Leichtigkeit und Anmuth zu tadeln oder zu vertheidigen.†

* Raphael scheint bei der Ausübung seiner Pflichten als Aufseher über die Alterthümer in Rom auf Widerstand gestossen zu sein. In den geheimen Archiven des Capitols befindet sich ein Bericht über einen Streit zwischen ihm und den Conservatoren des Capitols. Im Juli 1518 forderte er die Auslieferung einer Statue von den Erben eines Gabriel de Rossi und die Conservatoren bestanden darauf, dass dieselbe nach dem letzten Willen des de Rossi an sie selbst ausgeliefert würde. S. den Auszug aus dem Notariatsact bei Pungileoni, Elogio storico di Timoteo Viti. Urbino 1835, p. 103.

† Das Manuscript von Calvos Vitruv befindet sich auf der Bibliothek zu München. Vgl. Calcagnini an Jacob Ziegler in seinen Epistolae VII, p. 101.

Ein anderer Antiquar half ihm beim Studium der römischen Topographie. Es wurde vorgeschlagen, dass ein Modell der Stadt, das ihr Aussehen in früheren Zeiten darstellte, nach Art der Welttafel des Ptolomäus hergestellt würde. Der Boden sollte in Regionen eingetheilt werden. In jeder Region sollten die Gebäude Platz finden mit dem ursprünglichen Umfang, Gestalt und Höhe, und die Façade und Ausschmückung nach den Regeln des Vitruvius hergestellt.* Andrea Fulvio schrieb im Auftrage des Papstes den Text, für welchen Raphael die nöthigen Zeichnungen entwarf. Als das gedruckte Werk im Jahre 1527 veröffentlicht wurde, erschien es ohne Illustrationen und Fulvio schrieb eine Vorrede, um Clemens dem Siebenten mitzutheilen, dass er den Plan der Regionen erkundet und verwahrt habe, den Raphael „wenige Tage vor seinem Tode nach seinen Angaben gezeichnet hätte".†

Raphael hatte offenbar nicht Zeit gehabt, Zeichnungen nach seinen Original-Skizzen herzustellen, und noch weniger hatte er Musse, den Aufsatz über die römische Topographie zu Papier zu bringen, welcher ihm durch voreingenommene Historiker zugeschrieben wird.‡ Celio Calcagnini, ein Prälat, der apostolischer Protonotar in Ungarn und Nuntius bei der Krönung Karls V. in Frankfurt gewesen war, kehrte im Jahre 1519 nach Rom zurück und fand Raphael mitten unter seinen neuen Forschungen. Raphael, „facile omnium pictorum princeps", sagt er in einem Brief an seinen Freund Jacob Ziegler, grabe Schachte in die Fundamente der Bauten, welche unter Schutt vergraben lägen, und bringe sie durch Zeichnungen wieder in ihren früheren Zustand. Calcagnini

* Calcagnini l. l.

† A. Fulvius, Antiquitates Urbis im Auszug bei Passavant I, p. 261. Diese Vorrede wird bestätigt von Giovio, wenn er von Raphael sagt: ‚Periit . . cum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur'.

‡ Man sehe Winckelmann bei Passavant, Raphael I, p. 274. Der Aufsatz ist abgedruckt von Passavant nach dem Manuscript, das an Calvos Uebersetzung des Vitruv in München angeheftet ist. Es wurde Raphael zugeschrieben von Francesconi, dem Fulvio selbst von H. Grimm (Zahns Jahrb. IV, p. 67), dann wieder Raphael von Müntz (Raphael p. 603). Die ‚Zeichnungen' Raphaels, welche Roms ‚prisca loca per regiones' darstellen, sind uns nicht erhalten.

konnte seine Bewunderung darüber nicht verbergen, wie geschickt Raphael vermittelst der Beschreibungen in alten Autoren diese Art von Wiederbelebung ins Werk setzte. Sein Erstaunen theilte das römische Publicum der Zeit, und es war der allgemeine Glaube Leos und anderer Zeitgenossen, dass Raphael eine grössere That vollbrachte, als vorher jemals erlebt worden war. Den Architekten von St. Peter sah man fast als einen Gott an, welcher vom Himmel gesendet war, um die alte Majestät der Hauptstadt wieder herzustellen, und Marcantonio Michiel seufzte, als er den plötzlichen Tod des Meisters berichtete, weil er das Werk unterbrach, das in dieser Weise mit der wirksamen Unterstützung Fulvios begonnen war.* Der Papst und seine Hofleute dachten schwerlich daran, dass gerade diese Arbeiten Raphaels Tod verursachen könnten. Sie vergassen, dass die Ausgrabungen im Schutt des alten Rom die Krankheit hervorrufen oder das ungewöhnliche, aber tödtliche Fieber erzeugen könnten, welches Raphael acht Tage nach dem ersten Anfall dahinraffte.

Niemand ahnte die Gefahr, welche in Wirklichkeit den Maler umgab. Jeder, der einen Anspruch an seine Thätigkeit zu machen hatte, war bereit, eine Verzögerung zu entschuldigen in Rücksicht auf die Wichtigkeit der Pflichten, welche der Meister übernommen hatte. Raphael selbst legte dem, was er damals that, einen besondern Werth bei. Er hatte schon im Februar 1519 dem Agenten Ferrara's gesagt, dass er froh wäre, das Gemälde für den Herzog nicht ausgeführt zu haben, weil er jetzt von der Perspective in drei Monaten mehr gelernt habe, als je zuvor.† Diese gelegentliche Bemerkung ist ein Beweis für Raphaels Absicht, die Illustrationen anzufertigen, welche Fulvio veröffentlichen wollte. Aber das Wissen, welches er in dieser Weise erwarb, wurde nicht bloss zu dem Zwecke angesammelt, ein Buch anziehend zu machen; sondern es war bestimmt, in künstlerischen Compositionen, Staffeleigemälden und Bühnendecorationen verwendet zu werden. Der Herzog von

* Michiel beim Anonymus des Morelli p. 210.

† Costabili an den Herzog von Ferrara d. 17. Februar 1519, bei Campori, Notizie ined. di Raff. p. 16.

Ferrara, welcher Rom hasste und von dem Schauplatze der Thaten Raphaels weit entfernt war, blieb von der Verblendung, welche zaubergleich auf die Leute im Vatican wirkte, unberührt. Er glaubte, dass Costabili zu schwach sei, um den Widerstand zu überwinden, welchen Raphael bisher seinen Bemühungen entgegengesetzt hatte. Deshalb ernannte er einen jüngeren Secretär Namens Paulucci an Stelle des Bischofs von Adria und beauftragte ihn, seine Forderungen an Raphael kräftig zu betreiben. Paulucci sollte auf die Ausführung der herzoglichen Aufträge dringen und seinen Anforderungen durch diplomatische Mittel Nachdruck geben. Man wusste, dass Cardinal Cibò einer der vertrautesten Freunde Raphaels war. Der ferrareser Secretär wurde veranlasst, den Prälaten zu gewinnen und unter Anleitung Costabilis unlöslich zu binden.*

Paulucci befolgte seine Instructionen buchstäblich, aber er fühlte bald den überlegenen Einfluss Raphaels und wurde ebenso eifrig, ihn zu entschuldigen, wie der Bischof von Adria. Er hatte bald entdeckt, dass Cibò an Raphaels topographischen Arbeiten ein lebhaftes Interesse hatte, und erfuhr auch, dass Raphael Theaterdecorationen malte, in denen perspectivische Ansichten für eine Bühne verwendet wurden, die zu einem bestimmten Zweck in der Wohnung des Cardinals aufgeschlagen war. Raphael überwachte in der That die Inscenirung und die Proben von Ariostos ‚Suppositi' und die Komödie sollte vor dem Papst, den Cardinälen und einem auserlesenen römischen Publicum aufgeführt werden. Der Brief, in welchem der ferrareser Secretär über diese Aufführung berichtet, steht einzig da unter den diplomatischen Acten des sechszehnten Jahrhunderts durch die wunderbare Genauigkeit, mit welcher er uns ein Bild von dem Leben am Hofe Leos zu Raphaels Zeit entwirft.

Es war an einem Sonntagabend im März 1519, als Paulucci in die Zimmer des Cardinals Cibò kam. Er gelangte hinein unter dem Schutz des Cardinals Rangone und traf den Papst in einem Vor-

* Der Herzog von Ferrara an Costabili in Rom, Ferrara d. 30. April 1519, und der Herzog von Ferrara an Paulucci in Rom, vom selben Datum, bei Campori p. 16. 17.

zimmer, die Ankommenden musternd und mit der Hand die Gäste segnend, welche er eines Sitzes für würdig hielt. Nachdem Leo eine hinreichende Zahl ausgewählt hatte, begab er sich mit seinem Gefolge in den Mittelraum des Gebäudes, wo ein erhöhter Sitz für ihn vor einem Amphitheater aufgerichtet war, welches sich in einem Halbkreis bis zur Decke der Halle erhob und zwei Tausend Personen fassen konnte. Um Leo ordneten sich der Hof und die Prälaten sowie die Gesandten der verschiedenen Staaten nach ihrem Rang, und nachdem allen Regeln der Etikette Genüge gethan war, fiel der Vorhang, statt sich zu erheben, und das Spiel begann. Das Erste, was die Zuschauer bemerkten, war, dass Leo seine Gläser erhob, „um die schöne Bühne mit zurückweichenden Perspectiven von der Hand Raphaels zu sehen." Der Nuntius trat vor die Lampen und recitirte das Argument von Ariostos Komödie, indem er sie mit Erläuterungen begleitete, über welche Leo lachte, während seine französischen Gäste entrüstet waren. Das Schauspiel selbst wurde dann zu grosser Zufriedenheit des Publicums aufgeführt.* Mit Calvos Hülfe hatte Raphael sich die Bühnenregeln des Vitruvius zu eigen gemacht und unter Beistand des Fulvio die Pracht der ewigen Stadt wieder ins Leben gerufen. Kein Wunder, dass er zu Costabili sagte, er sei froh, dass er die Ablieferung des Bildes für den Herzog noch verschoben habe. Ganz Rom nahm Theil an diesen Theater-Unternehmungen, welche der Bühnen-Malerei unter Leitung des Baldassare Peruzzi und des Aristotile da San Gallo einen neuen Anstoss gaben. Als die Osterfestlichkeiten die Römer versammelten, um den verschiedenen Rennen beizuwohnen, und eine auserlesene Gesellschaft sich vereinigte, um aus den Fenstern von Pietro Bembos Palast die Masken und Läufer zu sehen, blickten die Hofleute sehnsüchtig auf das Schauspiel in den Strassen, während sie sich eifrig von den Aufführungen unterhielten, welche Cardinal Cibò mit Raphaels Beistand wiederum in der Engelsburg vorbereitete.†

* Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom d. 8. März 1519, bei Campori p. 18—21.

† Derselbe an denselben, 3. Mai 1519, bei Campori p. 23.

Inzwischen hatte Paulucci des Meisters Bekanntschaft gemacht. Er war ihm vorgestellt „bei Hofe den 13. Mai“. Raphael versicherte ihm, dass ihm, abgesehen vom Papste, keiner seiner Gönner lieber sei als Alfonso von Ferrara. Er wollte, wie er sagte, jetzt seine Zeit dem Herzoge widmen, da Cardinal Giulio de' Medici, dem er eine ‚Verklärung‘ zu malen verpflichtet sei, von Rom abwesend wäre.* Wenn Paulucci bald darauf klagte, dass er Raphaels Thür verschlossen finde, so wurde er doch, als er ihm in der Folgezeit bei Abendgesellschaften begegnete, vom Künstler dringend aufgefordert, zu kommen und zu sehen, was er für den Herzog angefangen habe. Zweimal wurde diese Einladung im Juni erneuert-zweimal wurde sie angenommen und mit Entschuldigungen hinaus; geschoben.† Paulucci schrieb in der Mitte des Augusts an seinen Herrn, dass Raphael den folgenden Montag dazu bestimmt habe, ihn zu empfangen.‡ Im September aber hatte er immer noch nicht das Innere seines Ateliers gesehen.§ Der folgende Brief vom 12. September giebt ein erheiterndes Bild von Pauluccis vergeblichen Bemühungen und Raphaels gesellschaftlichen Listen:

„Als ich diesen Abend nach Hause ging und die Thür Raphaels von Urbino offen fand, trat ich ein, weil ich sicher glaubte sehen zu können, was ich wünschte, und als ich Messer Raphael rufen liess, liess er mir sagen, er könne nicht herunter kommen, und als ich mich anschickte, hinaufzugehen, kam ein anderer Diener, welcher mir sagte, er wäre im Zimmer mit Messer Baldassare da Castiglione, den er portraitirte, und wäre nicht zu sprechen; ich stellte mich, als wenn ich es glaubte, und sagte, dass ich ein ander Mal wieder kommen würde.“**

---

* Paulucci an den Herzog von Ferrara, 14. Mai 1519, bei Campori p. 24.

† Derselbe an denselben, 11. und 18. Juni 1519, bei Campori p. 25.

§ Derselbe an denselben, 20. August 1519, bei Campori p. 25.

‡ Der Herzog von Ferrara an Paulucci, 3. September, bei Campori p. 26.

** Das Portrait Castigliones war eine reine Ausrede. Jedenfalls wissen wir von keinem Bildniss des Gesandten der Montefeltri, welches später wäre als das im Louvre (1516). Aber vgl. Campori p. 26 und Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom, 12. September 1519, bei Campori p. 28.

Ein ander Mal:

„Die Angelegenheit mit Raphael ist noch unerledigt. Ich werde sie betreiben, aber fürs Erste freundliche Mittel anzuwenden suchen, denn Leute von dieser Bedeutung leiden alle etwas an Melancholie und Raphael um so mehr, als er sich in die Architektur gesetzt hat und den Bramante macht und möchte gerne dem Giuliano Leno das Werk aus den Händen nehmen."*

Der Herzog erwidert im Januar 1520:

„Sagt ihm, dass er wohl bedenken möge, was es auf sich haben kann, Unser einem sein Wort zu geben und zu beweisen, dass man uns nicht höher achtet als einen elenden Plebejer, denn er hat uns so viel Mal belogen, und dass Ihr glaubt, dass wir am Ende darüber erzürnt sein müssen, und gebt Acht, was er Euch antworten wird. Sodann sprecht mit dem Hochw. Herrn Cardinal Cibò und empfehlt uns Sr. Gnaden und sagt ihm, dass wir ihn an das Versprechen erinnern, er wolle veranlassen, dass der genannte Raphael unser Gemälde schleunigst liefern würde."†

Paulucci konnte dagegen nur betheuern, dass er die Forderung des Herzogs an Raphael erneuert habe, so oft er ihm begegnet sei, dass er sich aber beständig mit dem Bilde für den Cardinal de' Medici entschuldige, welches, wie Battista Dossi sage, zum Carneval vollendet sein würde.‡

Zuletzt empfing Raphael den Gesandten des Herzogs von Ferrara in seinem Palast, zeigte ihm Gemälde, die er sehr schön fand, sagte ihm, dass Dosso Dossi von ihm den Auftrag erhalten würde, ihn persönlich beim Herzoge zu entschuldigen, und ging in seiner Liebenswürdigkeit so weit, Zeichnungen für Schornsteine zu liefern, durch welche Alfonso davor gesichert sein sollte, dass seine Kamine nicht rauchten.§ Allein gerade um diese Zeit, zu Ende März des Jahres 1520, begann die Schwermuth, welche Paulucci im September beobachtet hatte, in eine gefährliche Krankheit überzugehen.

---

* Paulucci an den Herzog von Ferrara, 17. December 1519, bei Campori p. 28.

† Der Herzog von Ferrara an Paulucci, 20. Januar 1520, bei Campori p. 29.

‡ Campori p. 29.

§ Campori p. 24.

Aus dem ferrareser Auftrag wurde nichts und das Zimmer, welches Alfonso mit dem ‚Bacchanal' Bellinis und der ‚Ariadne' Tizians ausgeschmückt hatte, blieb ohne seinen letzten Schmuck, den es in dem ‚Triumph der Venus' von Raphael erhalten sollte.

Während dessen hatten andere Geschäfte die Aufmerksamkeit des Malers in verschiedenen Zwischenräumen in Anspruch genommen. Er hatte, wie wir wissen, im Juni 1519 grade erst die Loggien vollendet und für diese und andere bedeutende Arbeiten grosse Summen vom Papste erhalten.* Einige Glieder der Familie Medici waren allerdings in ihrer Gönnerschaft weniger beständig als Leo, und Lorenzo in Florenz würde dem Stiefbruder Raphaels eine versprochene Pfründe vorenthalten haben, wenn sich nicht des Malers Freunde für ihn verwandt und Goro Gheri die Entscheidung seines Herrn geändert hätte.† Noch glückte dem grossen Künstler Alles. Von allen Seiten schmeichelten ihm eifrige Gönner in den höchsten Stellungen und die einzige Schwierigkeit für ihn war, ihren Wünschen Genüge zu thun.

Die Gonzagas in Mantua hatten plötzlich einen verzeihlichen Eifer bekundet, ein Werk von dem grössten Maler Italiens zu erlangen. Der Tod des Markgrafen im März hatte Isabella in Trauer versetzt. Sie wagte zu hoffen, dass Raphael die Errichtung seines Grabmals übernehmen würde: Castiglione, welcher nach Rom geschickt war, um die Interessen der Gonzaga zu vertreten, hatte schnell seine alte Stellung in dem Kreise Raphaels eingenommen und bewog ihn, eine Skizze für das Monument zu entwerfen. Die Zeichnung wurde durch den Bischof von Tricarico an Isabella gesandt und Castiglione empfahl ihre Annahme in der eitlen Hoff-

* Am 7. Mai 1519 empfing er 400 Ducaten und eine Anweisung auf fernere 600 (Spogli Vaticani in Giornale di Erud. Tosc. VI, p. 280). Ueber andere bedeutende Einnahmen vgl. Pungileoni, Raphael p. 163 Anm.

† Goro Gheri an Benedetto Buondelmonte, Florenz, 7. April 1519, bei Gaye, Carteggio II, p. 149. Es war nicht das erste Mal, dass Raphael zu Gunsten eines Verwandten eintreten musste. Im Juni 1518 hatte er Gelegenheit gehabt, die Streitigkeiten zwischen seinem Vetter Girolamo Vagnini und einem Archidiaconus zu Urbino über eine Pfründe beizulegen. Vgl. die Urkunden bei Pungileoni p. 205.

nung, dass der Meister noch so lange leben würde, um sie ausführen zu können.*

Auch Agostino Chigi nahm Raphaels kostbare Zeit für sich in Anspruch, indem er versuchte, die Capelle in Santa Maria del Popolo zur Vollendung zu bringen, deren Ausschmückung Raphael zu überwachen versprochen hatte.†

Allein weder Agostino Chigi noch die Gonzagas noch die Estes waren die Leute, denen die schmerzlichste Enttäuschung beschieden war. Leo X., den die Erfolge Raphaels in den Fresken der vaticanischen Säle und den Cartons für die sixtinische Capelle zu den schönsten Hoffnungen ermuthigt hatten, bildete sich natürlich ein, dass dieser grosse und offenbar unerschöpfliche Geist sich in neuen, bedeutenden Unternehmungen frische Lorbeeren sammeln werde. Er wünschte den Saal des Constantin mit Fresken und den Saal des Consistoriums mit neuen Teppichen geschmückt, sowie die Villa Magliana vollendet zu sehen. Es erging der Befehl an Raphael, diese Aufträge zu übernehmen, und Raphael war verpflichtet zu gehorchen. Aber die Art, wie er diese neuen und lästigen Pflichten übernahm, und die Weise, wie er sie ausführte, beweisen, dass er sich nicht mehr für verbunden erachtete, Vieles mit eigener Hand zu malen. Nachdem er seine letzte Kraft an die Entwürfe für die Loggien gewendet hatte, fand er es schwer, seine Bemühungen der Ausschmückung des Constantinssaales, den Teppichen und der Vollendung der Magliana vollständig zu widmen. Das laue Interesse, welches er für diese neue Reihe von Cartons fühlte, verräth sich ebenso sehr in den Teppichen selbst wie in den Skizzen, die für diese Compositionen hergestellt wurden. Es ist klar, dass Giulio Romano mit der Oberaufsicht über alle monumentalen Arbeiten Raphaels beauftragt war und sich auf sein eigenes Urtheil verlassen musste, sobald sein Meister verhindert war, die Originalskizzen zu liefern oder die nöthigen Studien zu machen. Eine grosse Anzahl untergeordneter Künstler diente als

* Castiglione an die Markgräfin von Mantua, Rom, 3. Juni 1519, bei Campori, Notizie per la vita di Giov. Santi p. 13.

† S. Agost. Chigis Testament vom 19. Aug. 1519 in C. Fea, Notizie p. 9.

seine Gehülfen und es sind wenig Spuren vorhanden, welche Raphaels thatsächlichen Zusammenhang mit dem Constantinssaal und der Magliana bekunden oder mit dem, was uns von den Teppichen der zweiten Reihenfolge bekannt ist.

Es wird uns von Vasari berichtet, dass Raphael auf der Höhe seines Ruhmes stand, als Leo X. den Befehl ertheilte, dass der Saal des Constantin ausgemalt werden sollte. Ohne Verzug wurde die Arbeit begonnen und Skizzen und Cartons wurden vorbereitet, um den Wunsch des Papstes ins Werk zu setzen.* Nach dem Zeugniss des Sebastiano del Piombo sollten die vier Hauptgegenstände sein: die Erscheinung des Kreuzes, die Schlacht, der Traum und die Taufe Constantins und die Vorbereitungen zum Mord der Kinder, durch deren Blut der Aussatz des Kaisers geheilt werden sollte. Lange nach dem Tode Raphaels behaupteten seine Schüler, dass sie im Besitz aller Zeichnungen des Meisters für diese Gemälde seien, und vielleicht waren darunter die Studien für den ‚bethlehemitischen Kindermord', welche, wie wir wissen, für den berühmten Stich Marc Antons verwendet wurden. Wie dem auch sein mag, die Gemälde, welche Giulio Romano und seine Genossen schliesslich ausgeführt haben, waren in mancher Beziehung verschieden von denen, zu welchen sie die Originalzeichnungen zu besitzen behaupteten, und wir suchen im Saal des Constantin vergebens nach einer Spur von der Sage, welche Sebastiano beschreibt als die Vorbereitung für das Bad des Kaisers, den Traum, in welchem Sylvester dem Constantin erscheint und ihn bekehrt, und den Augenblick, in dem wüthende Mütter ihre unschuldigen Kinder gegen die mörderischen Angriffe der kaiserlichen Wächter vertheidigen.†

Es würde dem allgemeinen Herkommen entsprochen haben, wenn die Sage von Constantin in derselben Technik dargestellt wäre, welche schon in den andern Sälen angewendet war. Aber im Vatican standen neue Moden in Gunst und Raphaels Auftrag

* Vasari VIII, p. 47. 242—3 und p. 91 ff.

† Sebastiano del Piombo an Michelangelo, Rom, 27. October 1520, bei Gotti, Michelangelo I, p. 138.

lautete dahin, nach einem System zu malen, welches ihm nicht vertraut war.

Der hartnäckige Streit, welcher so viele Jahre zwischen den Anhängern Michelangelos und den Schülern seines Nebenbuhlers gespielt hatte, war um diese Zeit in eine eigenthümliche Phase getreten. Sebastiano del Piombo hatte unter dem Schutze Buonarrottis seinen Ruf bei einer monumentalen Arbeit eingesetzt, welche das Fresco ersetzen und Glanz und Helligkeit des Ortes auf die Wandmalerei übertragen sollte. Es war nicht zu leugnen, dass die Wirkung und Leuchtkraft der Gemälde durch diese Methode erhöht wurde, aber es blieb fraglich, ob die Oelmalerei es mit dem Fresco aufnehmen konnte in Hinsicht auf Schnelligkeit der Ausführung und auf die Widerstandskraft gegen die schädlichen Einflüsse der Zeit. Offenbar hatte Raphael den Eindruck, dass von Sebastians Wiederaufnahme eines Systems, das sich zu den Zeiten Baldovinettis in Florenz nicht bewährt hatte, jetzt möglicherweise Vortheile zu erwarten waren und dass man es daher nicht unerprobt lassen dürfe. Er begann deshalb die Ausschmückung des Constantinssaales in der Absicht, die neue Methode bei ein Paar von Probefiguren anzuwenden, und es wurden die Personificationen der ‚Gerechtigkeit' und ‚Sanftmuth' dazu bestimmt. Während diese Allegorien in der Ausführung begriffen waren, ist die ursprüngliche Auswahl der Gegenstände wahrscheinlich geändert worden, denn die wirklich vollendeten Darstellungen enthalten nicht die Vorgänge, welche Sebastiano beschreibt. Wir müssen aber darauf verzichten, den Augenblick zu bestimmen, in welchem diese Anordnungen Statt gefunden haben und die neuen Vorwürfe für die Gemälde festgestellt sind.

Der Saal des Constantin ist ein längliches Viereck, dessen längste Seite durch zwei Fenster grade gegenüber Licht erhält. Vier Gegenstände waren ausgewählt, den Raum zu schmücken: die ‚Taufe' für die Wand, welche dem Eingang aus den früher gemalten Sälen gegenüber liegt, die ‚Erscheinung des Kreuzes' für die entgegengesetzte Fläche, der ‚Sieg über Maxentius' gegenüber den Fenstern und für den Raum zwischen diesen die ‚Schenkung Roms an den Papst'. Unter dem Eindruck der grossartigen Wirkung,

welche die Teppiche in der sixtinischen Capelle machten, dachte sich Raphael die vier grossen Darstellungen als mächtige Teppiche mit entsprechenden Einfassungen, zwischen Nischen aufgehängt über einem getäfelten Sockel mit vertieften, durch Karyatiden gesonderten Feldern. Die Nischen, acht an der Zahl, sollten die Portraits berühmter Päpste enthalten, begleitet von Engeln und Tugenden, und neben ihnen Allegorien in kleinerem Massstabe über den Capitälen der Pilaster: links von der ‚Taufe' St. Petrus auf dem Throne unter einem Baldachin zwischen der ‚Kirche' und der ‚Ewigkeit', rechts Clemens I. zwischen der ‚Bescheidenheit' und der ‚Sanftmuth'. Gegenüber der ‚Schlacht' in derselben Reihenfolge Alexander I. mit dem ‚Glauben' und der ‚Religion' und Urban I. mit der ‚Gerechtigkeit' und ‚Liebe', neben der ‚Erscheinung des Kreuzes' Damasus I. zwischen der ‚Klugheit' und dem ‚Frieden' und Leo I. zwischen der ‚Reinheit' und der ‚Wahrheit', und rechts und links von den Fenstern Felix III. mit der ‚Kraft' und Gregor VII. mit der ‚Geistesmacht', an den Pilastern über Papst Damasus ‚Apollo und Diana', an denen über den übrigen Nischen männliche und weibliche Figuren, welche ein Joch oder eine Rolle tragen mit dem Motto Leos: ‚Suave'. Die Karyatiden hielten ähnliche Anspielungen auf den Papst in Gestalt des mediceischen Diamantringes und anderer Embleme. In den vertieften Feldern des Sockels sieht man in Bronzefarbe die Vertheidigung von Constantins Lager, den feierlichen Einzug des Kaisers nach seinem Siege und eine Procession mit einem kaiserlichen Streitross an der Spitze, alles dies unter der ‚Erscheinung des Kreuzes'; unter der ‚Schlacht' Römer, welche sich rüsten, mit einer Katapulte zu schiessen, Gefangene vor Constantin geführt, der Leichnam des Maxentius aus dem Fluss gezogen, und der Angriff auf eine Festung, Alles in einem Bilde; dann das Ausrücken aus dem Lager und der Kopf des Maxentius von einer Schaar von Soldaten getragen; unter der ‚Taufe' Constantin, die Abschaffung der Edicte gegen die Christen anordnend, und den Bau von St. Peter. Unter der ‚Schenkung Roms' Constantin auf den Knieen vor Sylvester und seine Vision der Apostel Petrus und Paulus. Auch die Fensterwangen enthalten allegorische Darstellungen, welche Constantins Beförderung des Ackerbaues,

des Wegebaues, der Wissenschaft und Kunst verherrlichen; vier andere Bilder zeigen die Heiden, ihre Götzenbilder zerstörend, St. Sylvester einen Drachen fesselnd, die Begegnung zwischen Constantin und Helena, und Gregorius seine Homilien schreibend.

Die beiden Tugenden der ‚Gerechtigkeit' und ‚Sanftmuth', welche Raphael zuerst in Angriff nahm, um seine neue Methode von Wandmalerei in Oel zu erproben, hatten einen glänzenden Erfolg. Wir lesen in einem Briefe des Sebastiano del Piombo an Michelangelo, Cardinal Bibiena habe ihm gesagt, dass eine von ihnen so schön sei, dass sie Alles überträfe, was in den vaticanischen Sälen gemalt sei,* aber wir brauchen darum nicht anzunehmen, dass der grosse Meister viel mehr gethan als die Zeichnungen geliefert, welche von Giulio Romano und Penni auf die Wand übertragen wurden, und schliesslich mit wenig breiten Strichen die Arbeit seiner Schüler in Harmonie gebracht. Bei Raphaels Tode war die Ausschmückung des Constantinssaales so wenig vorgeschritten, dass nur die Grundirung der ‚Schlacht' ausgeführt und vielleicht die ersten vorläufigen Umrisse der Darstellung auf der Wand gezogen waren. Als die Arbeiten Giulios und seiner Genossen nach der Thronbesteigung Clemens des Siebenten wieder aufgenommen wurden, hatte sich die Leidenschaft für Oelmalerei abgekühlt, die Grundirung Raphaels wurde entfernt, die Gestalten der ‚Gerechtigkeit' und ‚Sanftmuth' blieben und der übrige Saal wurde in Fresco ausgeführt.†

Die schöne Personification der Gerechtigkeit, welche in anmuthiger Haltung dasitzt mit einer Wage in der Linken und den rechten Arm um den Hals eines Strausses, verdient gewiss Bibienas Lob: sie ist ohne Zweifel besser als irgend eine Figur der Camera dell' Incendio oder selbst der Farnesinahalle, abgesehen von den Partien, welche wir Raphael selbst zuzuschreiben wagten. Wenn auch von dem Meister selbst wenig daran gethan ist, so müssen wir doch glauben, dass er die Zeichnung des Cartons leitete, und ihre Wiederholung an der Wand sorgfältig überwachte. Die lose

* Sebastian del Piombo an Michelangelo, Rom, 27. Octob. 1520, in Gotti, Michelangelo I, p. 137.

† Vasari, Giulio Romano, p. 91.

Gewandung umschlingt grossartig Leib und Glieder und lässt die eine Brust wie Arm und Füsse frei. Gestalt und Kopf sind nach rechts, letztere in scharfem Profil, das Haar, welches ein helmartiges Diadem schmückt, ist mit Bändern durchflochten. Die Wirkung dieser zu einem so hohen Grade von Anmuth gereiften Kunst ist nicht so mächtig wie der Eindruck, den die einfache und strenge Auffassung und der männliche Ernst hervorbringen, der uns in den Tugenden Giottos zu Padua entgegentritt oder in denen des Andrea Pisano zu Florenz oder des Ambrogio Lorenzetti zu Siena, aber nichts desto weniger ist die Gestalt so vornehm, wie sie nur ein Maler des sechszehnten Jahrhunderts machen konnte.* Die ‚Sanftmuth' ist eine Matrone, seitwärts thronend mit einem Diadem über der Stirn und langen zusammengeflochtenen Locken unter einem Schleier, der auf ihre Schultern fällt. Ein Theil ihrer Gestalt ist sichtbar, die eine Hand ruht auf dem Busen, das linke Bein auf dem Kopf eines Lammes. Würdiger und ruhiger als die ‚Gerechtigkeit', bekundet die ganze Allegorie eine genauere Berücksichtigung der Einzelheiten bei der Ausführung durch Raphael als die ‚Gerechtigkeit'.† Wir finden Stücke von Modellirung und Farbenharmonie, welche nur von der Hand des Meisters herrühren können: als solche können wir bezeichnen die Weizenfarbe des Fleisches, welches sich vom zarten Licht zu opalen grünen Halbtönen und warmen braunen Schatten abstuft, die pfirsichfarbene Wange und die hochrothen Lippen, sowie den Glanz des Haares und Diadems und der Kleider und Mäntel.

Wenn wir auch annehmen, dass die Schwächen Giulios und Pennis zum Theil durch die Hand des Meisters verdeckt sind, bleibt die Arbeit doch als Ganzes noch unter dem Besten, was Raphael

* Justitia. Die einzige Beschädigung, welche dieses Wandgemälde in Oel durch die Zeit erlitten hat, ist, dass die Farben durch chemische Processe ein wenig gelitten haben. Eine Skizze wird in der Literatur nur in der Sammlung Savigny zu Berlin erwähnt, welche wir nicht gesehen haben.

† ‚Comitas'. Dieses Wandgemälde hat ebenfalls gelitten durch das Nachdunkeln und Schwinden der Farben; einzelne Stellen sind abgeblättert, andere verblichen. Hauptsächlich beschädigt ist der untere Theil der Gestalt.

leisten konnte, obgleich sie dem Schönsten, was seine Schüler in der Zeit ihrer selbständigen Thätigkeit geschaffen haben, weit überlegen ist.

Es ist charakteristisch für die Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, mit welcher Raphael selbst noch in dem Jahre unmittelbar vor seinem Tode verfuhr, dass er nicht zauderte, die Mühe auf sich zu nehmen, die Studien für die einzelnen Stücke zu machen, welche bestimmt waren, den Theil einer grossen Composition zu bilden. Es sind akademische Zeichnungen nach dem Nackten für verschiedene Abtheilungen der ‚Constantinsschlacht', welche darauf schliessen lassen, dass er für verschiedene Streiter die Stelle im Gemälde bestimmt und ihre Handlung festgestellt hatte. Unter den einzelnen Scenen des Gefechtes befindet sich ein Kampf zwischen Flüchtlingen vom Schlachtfelde und bewaffneten Schiffsleuten. Ein Schwimmer hat sich an die Seite des Bootes gehängt und seine Beine über den Bord geworfen, wird aber gehindert, sich vollständig in Sicherheit zu bringen, durch einen bewaffneten Mann vor ihm, der ihn mit dem Schwerte bedroht. Während er sich mit aller Kraft an die Planken klammert, hat ein Anderer seinen Leib umschlungen und hängt in Verzweiflung an ihm. Der Schwimmer und der ertrinkende Mann sind auf einem Blatte Raphaels zu Oxford besonders nach dem Leben gezeichnet.* Sie sind von demselben Modell genommen wie ein nackter Krieger und sein Gefährte, welche sich gegen einen Angriff schützen und, wenn sie auch nicht im Fresco verwendet sind, doch vielleicht ursprünglich dafür bestimmt waren.† Wenn eine andere durchgeführte Studie für einen gefallenen Krieger zu Chatsworth nicht für eine echte

* Oxford, Museum no. 143, hoch $10^3/_8$", breit $14^1/_4$". Schwarze und weisse Kreide auf hellbraunem Papier. In dieser Studie sind zwei nackte Männer gezeichnet, der eine, der an dem Boot hängt, vollständig, von dem andern nur der Rücken und der rechte Arm ausgeführt.

† Oxford, Museum no. 135 u. 136. S. unten und vergl. den Teppich der ‚Auferstehung'. Vielleicht ist noch eine andere Studie für dies Fresco bestimmt gewesen, die A. Bartsch gestochen hat: eine Federskizze mit nackten kämpfenden Männern, von denen zwei zu Pferde sitzen, der eine vom Rücken gesehen, von den andern nur die Köpfe sichtbar.

Studie des Meisters zu halten ist, so würde sie jedenfalls, auch als Copie, seine unermüdliche Hingebung an die geringsten Details eines Gemäldes bezeugen, welches ihm zu vollenden nicht beschieden war.* Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese und ähnliche Blätter, vielleicht zusammen mit einer flüchtigen Skizze für die ganze Composition in die Hand eines Schülers gegeben sind, der danach eine grosse Zeichnung entwarf, die später mit einigen Abänderungen auf die Wand übertragen ist und jetzt, sehr passend dem Polidoro da Caravaggio zugeschrieben, in der Sammlung des Louvre hängt.

Zwei Drittel des Bildes füllt der Angriff des Siegers, der mit seiner gewappneten Schlachtordnung die gedrängten Reihen des Feindes durchbricht. Constantin mit gesenktem Speer ist unverletzt aus dem Gedränge gekommen und der Kampf ist auf der linken Seite noch einmal aufgenommen von denen, die sich, nachdem er vorüber gestürmt, wieder zusammengeschlossen haben; es ist ein Handgemenge zwischen Fussgängern und Reitern beim Schall der Trompeten, welche von Herolden hinter einer Reihe von Bannerträgern geblasen werden. Streitrosse bäumen sich, galoppiren und schlagen aus oder werden niedergestochen; Krieger fechten mit Lanzen und Schwertern in Angriff oder Vertheidigung; Einige kämpfen mit Macht um ihr Leben, andere versuchen den Todesstreich mit schwächeren Kräften abzuwehren, wieder Andere sieht man todt oder sterbend, und hier und da müht sich ein Streiter den Leichnam eines Freundes aufzuheben. Alle hinter sich lassend sprengt der Kaiser vorwärts und reitet siegreich über die erschlagenen Feinde, unter denen Maxentius leblos am Ufer des Tibers liegt mit Kopf und Armen über dem Wasser hängend. Ihm zur Seite liegt ein todter Hauptmann, der noch das Bruchstück seines Commandostabes gefasst hält, während ein Anderer sich gewendet hat um das Ufer zu gewinnen, das sein Ross zu erklimmen sich sträubt. Engel schweben über dem Schlachtfeld und geleiten Constantin

* Chatsworth. Zeichnung in rother Kreide, welche den gefallenen Hauptmann darstellt, mit dem Bruchstück eines Commandostabes in der Hand neben dem todten Maxentius.

zum Siege. Ein Boot voll Soldaten auf dem Flusse wird von Bogenschützen mit Pfeilen beschossen, deren Schäfte die Planken durchdringen und die Barke sinken machen. In einem andern Boote leistet die Besatzung noch Widerstand: sie bedrohen mit ihren Waffen die Flüchtlinge, welche den Bord zu ersteigen suchen. Im Wasser rechts ertrinkt ein Reiter mit seinem Ross, und hinter diesen allen erblicken wir die Bogen des Pons Milvius mit den Legionen, welche hinüberstürmen. Der freie Raum vor Constantin gehört zu den Theilen des Frescos, in welchen wir eine Abweichung von der Anordnung entdecken, die Polidoro in seiner Zeichnung gegeben hat. Diese Zeichnung, ohne Zweifel nach Raphaels Anleitung entworfen und später nach seinen Angaben abgeändert, bildete die Grundlage für den Carton, welchen Giulio mit allen Skizzen und Studien vor sich auf die Wand übertrug zur Zeit des Papstes Clemens des Siebenten.* Der schönste Gegensatz auf dem Bilde ist der zwischen dem geschlossenen Gefecht auf der einen Seite und den loser verknüpften Scenen des Kampfes oder der Flucht auf der andern. Es ist vielleicht mehr Bewegung und feinere Verknüpfung in Lionardos ‚Kampf um die Fahne'. Raphael

* Die Constantinsschlacht. Louvre, Zeichnung in schwarzer Kreide, mit Feder und weiss nachgezogen, dann in Biester und Dinte lavirt. Die Unterschiede zwischen dieser Zeichnung und dem Fresco sind von Passavant (II, p. 471) richtig angegeben. Die Engel am Himmel sind nur mit der Pinselspitze hineingesetzt. Das sinkende Boot zur Rechten enthält zwei Figuren mehr als das Fresco. Constantin ist etwas weiter vorgerückt. Man sieht hier drei Fahnen, welche später bis auf eine beschränkt sind. Die Zeichnung soll dieselbe sein wie die, welche von Malvasia (Felsina Pittrice Tom. I, Parte 3, p. 522) beschrieben und später bei der Versteigerung der Sammlung Boschi zu Bologna von Crozat gekauft ist; von Crozats Erben an einen russischen Liebhaber verkauft, wurde sie i. J. 1852 für den Louvre erworben.

Mailand, Ambrosiana. Fragment eines Cartons, sehr geflickt und verdorben, aber noch mit den Nadelstichen, hoch 2′ 4¾″, breit 7′ 8⅓″. Hier ist die Gruppe zur Rechten Constantins gegeben mit den beiden Reitern, welche die abgeschlagenen Köpfe ihrer Feinde halten, und einem Krieger, der auf Maxentius hinzeigt; weiterhin der Reiter, der von einem Feinde angegriffen wird, und einige von den Bogenschützen und den Leuten im Hintergrunde. Passavant schreibt dies Fragment Raphael zu, aber wir erkennen die Hand Giulios, die an einigen Stellen durch aufgesetzte Farben verborgen ist.

ist gemessener und mehr zur Symmetrie geneigt als sein Freund. Bei ihm ist die Vorstellung des verzweifelten Kampfes Mann gegen Mann weniger stark ausgeprägt und er zeigt weniger Leidenschaft. Trotz alledem wird sein Schlachtbild ein Denkmal bleiben, welches für alle Zeiten mit seinem Namen verknüpft ist, eine herrliche Composition, gleich grossartig in Anordnung und Verbindung der Linien, Mannigfaltigkeit der Gruppirung und lebenswahrer Energie der Handlung. In dem todten Hauptmann mit dem zerbrochenen Commandostab neben Maxentius erkennen wir das Modell, welches wir auf einer Zeichnung zu Chatsworth sahen. Ein Krieger in einem Schuppenpanzer im Vordergrunde links, welcher den Körper eines jungen Bannerträgers aufhebt, sieht ganz so aus, als wäre er unmittelbar aus einem antiken Kunstwerk entnommen, während wir eine Gruppe von Kriegern rechts hinter Constantin, welche alle auf einen gefallenen Reiter schlagen, in einem Relief der Trajanssäule wieder finden. Ein musculöser Mann, welcher noch über seinem gefallenen Streitross steht und die Lanze seines Gegners abwehrt, erinnert an einen ähnlichen Vorgang, den Michelangelo geschildert hat. Der Gefallene unmittelbar daneben rechts, der noch einen Schlag führt, während er sich eben noch im Sattel hält, ist mit gleichem Geschick einer Gestalt in Lionardos ‚Kampf um die Fahne' nachgebildet. Auch die Pferde mit ihren mächtigen Hanken, gewundenen Schwänzen und lebendigen Köpfen sind offenbar aus derselben Quelle abgeleitet, obgleich sie sich kaum von denen unterscheiden, welche Raphael selbst in seinen Bildern des H. Georg nach Donatello, seinen Skizzen für Siena oder seinem Attila-Fresco geschildert hat. Es war ganz natürlich, dass Raphael mit seinem bekannten Geschick Erinnerungen aus seiner eigenen früheren Zeit mit Elementen vereinigte, die er späterhin aus der Antike, Lionardo und Buonarrotti geschöpft hatte, und es würde thöricht von ihm gewesen sein, wenn er nicht bei der Darstellung eines solchen Gegenstandes den Constantinsbogen studirt hätte, um aus seinen Reliefs die wahre Gestalt des Kaisers, seiner Legionäre und ihrer Waffen und Tracht kennen zu lernen.*

* Ein hübsches Wachsrelief der Constantinsschlacht war eine Zeit lang im Besitz des Herrn Moisè Supino zu Pisa. Es entspricht genau dem Fresco,

Nach einer Ueberlieferung von zweifelhaftem Alter sollten die Teppiche des Saales für das Consistorium von Franz dem Ersten von Frankreich bestellt und Leo dem Zehnten als Geschenk überreicht sein. Seitdem haben wir aus den Urkunden erfahren, dass Leo vor ihrer Vollendung gestorben war und dass Clemens VII. sie mit 20,000 Ducaten bezahlt hat.* Die ‚Geburt Christi', welche wir als eines der ersten Stücke dieser Serie betrachten können, wurde i. J. 1531 abgeliefert und Kenner der Zeit stehen mit der Ansicht allein, dass sie die Sammlung der Sistina an Bedeutung überragten.† Es ist nur ein Teppich bekannt, zu dem wir eine

---

nach welchem es von einem der Stuckmodelleure copirt sein mag, die in den Loggien arbeiteten. Wir können es nicht für ein Modell halten, nach dem das Fresco gearbeitet wäre, wie es in einer Schrift von Francesco Passevini heisst, die zu Pisa 1863 erschienen ist unter dem Titel: Memoria supplementaria alla Notizia sulla vita etc. di Rafaello, scritta dal Cav. E. Bretori p. 5. Dieses Wachsmodell ist hoch 0,05 m, breit 0,24 m; einige Köpfe, wie der des Constantin, sind verletzt.

Eine eingehende Beschreibung der übrigen Fresken des Saales Constantins würde eher in die Lebensbeschreibung der Schüler Raphaels gehören als in seine eigene. Ein kurzer Bericht über die nach seinem Tode ausgeführten Werke dieser Art wird zeigen, was jeder von ihnen zu der Gesammtwirkung dieses schöngeschmückten Saales beigetragen hat. Hier mag die Bemerkung genügen, dass aller Wahrscheinlichkeit nach die ‚Vision des Constantin' ausgeführt ist von Giulio Romano mit einiger Hülfe des Gian Francesco Penni, die ‚Taufe' von Penni mit gelegentlichem Beistande Giulios, die ‚Schenkung des Kirchenstaats' von Raphael del Colle unter Leitung Giulios. Die Päpste in den Nischen sind von den drei Meistern in gemeinsamer Arbeit hergestellt, die Allegorien an den Pilastern von Raphael del Colle allein, die Monochrome der Einfassung von Polidoro da Caravaggio und die Bilder in den Fensterwangen von Perino del Vaga. Ob in irgend einem Falle die Zeichnungen von Raphael entworfen sind oder nicht, bleibt ungewiss, man kann aber für wahrscheinlich annehmen, dass Raphael verschiedene Skizzen flüchtig hingeworfen hatte, nach denen seine Gehilfen später eine Anzahl von Gemälden ausgeführt haben, und dass in diesen dann der ursprüngliche Entwurf des Meisters beibehalten oder abgeändert ist, je nachdem Leute, die nicht mehr unter einer Oberaufsicht standen, für passend erachteten, ihr eigenes Urtheil selbständig walten zu lassen. Dass in manchen Fällen die Composition dabei Schaden gelitten hat, wird Jedem klar sein, der die Fresken in dem Saale Constantins studirt hat.

* s. A. Bertolotti bei Müntz, Raphael p. 500.

† s. Müntz a. a. O.

Originalzeichnung des Meisters nachweisen können: dies ist die ‚Krönung der Jungfrau', die nur im achtzehnten Jahrhundert verwendet ist, um den Altar der Capella Sistina zu schmücken. Man glaubte in neuerer Zeit allgemein, dass dieser Teppich zerstört oder verloren sei. Aber ein Zufall brachte ihn i. J. 1873 ans Licht,* und es stellte sich heraus, dass die Weberei und Stickerei auf Bestellung des Cardinals Evrard de la Marck ausgeführt ist, welcher ihn an Paul den Dritten schenkte.†

Ein Blick genügt, um zu erkennen, dass nur die Hauptlinien aus Raphaels Zeichnungen genommen sind von Jemandem, der Leo dem Zehnten zu schmeicheln wünschte. Raphael hatte einen Vorwurf behandelt, welcher die Macht des Papstthums verherrlichen sollte, und die Heiligen, welche er in seine Zeichnung aufnahm, waren St. Petrus und St. Paulus; die Person aber, welche den Carton bestellte, setzte an ihre Stelle St. Johannes den Täufer und St. Hieronymus, den ersten, um Leo des Zehnten Taufnamen anzudeuten, den andern, um an seinen päpstlichen Namen zu erinnern. Der Carton blieb wahrscheinlich nach Leos Tode unbenutzt in Brüssel. Die persönlichen Anspielungen, welche er enthielt, waren vielleicht vergessen, als Cardinal Evrard sein Geschenk an Paul den Dritten machte und des Papstes Wappen in den Teppich einweben liess.

Wir müssen bedauern, dass die meisterhafte Zeichnung, die Raphael für die ‚Krönung der Jungfrau' anfertigte, nicht in einem Carton vergrössert und auf einen Teppich übertragen ist. Für sich allein ist dieses herrliche Werk, das sich jetzt im Museum zu Oxford befindet, eine Reise werth. Es hat nichts gemein mit der früheren Gestaltung der ‚Krönung' im Vatican, obgleich die Handlung der beiden Hauptfiguren im Allgemeinen dieselbe ist, welche die Ueberlieferung Jahrhunderte lang in Italien bewahrt hat. Merkwürdig ist einerseits die Abwesenheit des Himmels und andererseits ein leerer Raum unter Christus und Maria. Der Thron ist

* s. Paillard in der Gazette des beaux arts, Juli 1873.

† s. Müntz, Raphael p. 497. De la Marck erhielt i. J. 1520 den Cardinalshut und starb i. J. 1537.

eines jener mächtigen sedilia, für welche die Venezianer eine besondere Vorliebe hatten, ein Gerüst von Holztafeln, welche durch Pilaster, Consolen, Gesimse und Seitenbalustraden zusammengehalten werden. Auf der Bank zwischen den letzteren sitzt Christus in weiter Gewandung und erhebt den Reifen mit der Rechten, während er die Linke auf das Knie stützt. Das Gesicht in Profil mit kurzem Bart hat einen würdigen und liebevollen Ausdruck. Maria ihm gegenüber ist ebenfalls reich bekleidet; der Schleier, welcher das Haupt bedeckt, fällt in anmuthigen Linien über ihre Schultern. Gleich ihrem Sohne beugt sie sich vorwärts mit derselben Ehrerbietung und Demuth, welche wir an der Jungfrau der ‚Disputa' bemerken. Die nackten Füsse der beiden Figuren sind bewunderungswürdig gezeichnet. Auf dem Boden steht zur Seite des Thrones St. Peter und zeigt sein Gesicht ganz von vorn, die Gestalt etwas in Profil. Er hält das Buch und die Schlüssel und führt ein Gefolge von Heiligen, unter denen wir einen als den H. Hieronymus im Cardinalshut erkennen. St. Paul zur Rechten in Profil trägt das Evangelium in seiner Linken und stützt seine Rechte auf das Gefäss eines langen Schwertes. Von seinen drei Gefährten ist nur einer vollständig angegeben.* Der Eindruck, welchen diese grossartige Federzeichnung macht, ist der von zuversichtlicher Kraft. Sorgfältig ausgeführt ist die Gruppe von Christus und Maria, die Heiligen dagegen sind mit raschen sorglosen Strichen hingeworfen, das Ergebniss aber ist eine ungewöhnliche Breite, Gewandung von monumentaler Fülle und eine Würde, welche der in den schönsten Gestalten der Disputa gleichkommt, und dies alles mit einer Leichtigkeit geschaffen, wie sie mehr in den späteren Jahren Raphaels zu Tage tritt als in der Zeit nach seiner Ankunft in Rom: eine natürliche Folge dieser Leichtigkeit ist, dass etwas von der Unschuld und Strenge jener früheren Periode geopfert ist.†

* Oxford, Museum no. 121, Federzeichnung, hoch 13¼", breit 11⅝".

† Ein Schüler Marc Antonios hat diesen Teppich gestochen. Eine schwarz und weisse Skizze dieser Darstellung ohne Gott Vater in der Ambrosiana zu Mailand kann nach diesem Stich oder nach seiner Orginalzeichnung gemacht sein. — In einem Zimmer der Villa Madama, welche

In dem Teppich ist viel, ja das Meiste von den Schönheiten der Zeichnung herabgestimmt und verloren. Stellung und Bewegung von Christus und Maria sind beibehalten, aber das Gesicht der Jungfrau ist in Dreiviertelansicht gestellt und der Kopf des Heilandes ist in der Neigung geändert. St. Peter und St. Paul sind verschwunden und an ihrer Stelle erscheinen der Täufer mit einer unbestimmten Erinnerung an dieselbe Figur in der ‚Madonna di Foligno' und ein etwas schwach gezeichneter St. Hieronymus mit dem Löwen. Zwei Engel im Vordergrunde, welche von einer Rolle lesen, sind freie Wiederholungen der Knaben in der ‚Madonna del Baldacchino'. Ueber den Seitenwänden des Thrones erheben zwei Engel die Vorhänge eines Baldachins, und über der Krönung giebt Gott Vater seinen Segen in einer von Engeln getragenen Wolke.

Die Teppiche der zweiten Reihe sind nach Cartons gearbeitet, von denen noch zahlreiche Bruchstücke vorhanden sind. Keines von diesen Bruchstücken bekundet aber ein höheres Vermögen als das, was wir den Schülern Raphaels zuschreiben können. Das günstigste Urtheil, was man über ihren künstlerischen Werth fällen könnte, wäre, dass sie das Gepräge von Raphaels Schule tragen, wenngleich durch vlämische Arbeiter entstellt.

Wir können annehmen, dass Raphael den ersten Entwurf oder Gedanken für einige Stücke dieser Serie an Giulio Romano gab. Dies würde aber schwerlich für alle gelten. Die ganze Reihe wurde nach Zeichnungen von Raphaels Schülern ausgeführt, welche nur solche Figuren oder Gruppen von Raphael selbst verwendeten, die vorher benutzt waren in den Fresken des Vaticans, den Car-

---

bei Rom für den Cardinal Giulio de' Medici unter Raphaels Leitung gebaut ist, bemerken wir unter Gruppen von Liebesgöttern eine mit zwei Knaben, die offenbar von Giovanni da Udine derselben Zeichnung entnommen sind wie der Teppich. Schwebende Kinder von derselben Gestaltung und Empfindung sind in den Teppichen mit Liebesgöttern wiederholt, welche von dem Meister mit dem Würfel gestochen sind (s. Passavant, Raphael II, p. 225). Alles dies weist auf einen Zusammenhang zwischen den Teppichen der zweiten Reihe und Giovanni da Udine (vgl, Vasari IX, p. 33).

tons für die Sistina, der ‚Verklärung', oder Marcantonios ‚Kindermord'. Als Raphael starb, erbten Giulio Romano und Penni seine Kundschaft und vollendeten seine Aufträge, aber auch sie waren nicht im Stande, alle die Arbeit zu bewältigen, welche von ihnen verlangt wurde, und sie verwendeten ohne Zweifel Giovanni da Udine und andere Gehülfen, um die Reihe vollständig ausgeführt abliefern zu können.*

In der Zeit seiner Studien für den Saal Constantins und die zweite Serie der Teppiche war Raphael mit einem anderen monumentalen Werke beschäftigt: die römischen Annalisten geben uns zwar keine genaueren Angaben darüber, wann das päpstliche Jagdschloss der Magliana mit Gemälden ausgeschmückt ist, allein aus den im Vatican erhaltenen Urkunden erfahren wir, dass Giovanni Francesco da San Gallo dort von 1519 bis 1521 als Architekt beschäftigt war.†

Die Villa Magliana liegt ungefähr sechs Miglien vor Porta Portese an der Strasse, welche durch das Tiberthal nach Fiumicino führt. Wenn man sich von der Brücke des Magliano den Gebäuden nähert, so ist das Erste, was einem in die Augen fällt, ein Hof mit einer zinnenbekrönten Mauer und einem gewölbten Eingangsthor. Im Innern des Hofes sind die Bauten von ungleicher Höhe und verschiedener Architektur: einige lassen sich auf die Zeit Papst Innocenz des Achten zurückführen, andere auf die Regierungen Julius des Zweiten und Leos. Papst Julius war es, welcher Religion und Vergnügen verband, indem er das Haus zur Aufnahme von Gästen erweiterte und eine Capelle baute, um sie an das Gebet zu mahnen.‡ Was Leo X. hinzufügte, ist ungewiss.

* Eine genauere Beschreibung dieser Serie von Teppichen s. im Anhang unter den nach Raphaels Tode ausgeführten Werken.

† 18. April 1519: ‚A m°. Gio. Francesco da San Gallo, duc. di camera 100 per parte della gazara de la Manliana. A dì 7 Maio duc. 200 per finir la detta gazara. A dì 7 Marzo 1521, duc. 900 per conductura et manifactura di lavori facti et da farsi in la Manliana per murare. A dì 18 Nov. duc. 100 per la fabrica della Manliana.' Spogli Vaticani von A. Rossi im Giorn. d'Erud. VI, p. 206.

‡ Die Capelle wurde unter der Leitung des Cardinals Alidosi erbaut, dessen Name über dem Eingang geschrieben steht und dessen Wappen die glasirten Ziegel des Fussbodens

Doch das ist sicher, dass er den Ort mehr liebte als einer seiner Vorgänger. Wir finden häufige Anspielungen darauf in dem Diarium des Paris de Grassis, welcher schreibt, dass der Papst im November 1519 mit allen Jagdgeräthen auf die Magliana ging und dort einen Monat blieb, während dessen er nur einmal nach Rom zurückkam, um eine einzelne Messe zu lesen. Hier war es, wo der Papst sich die Erkältung holte, welche ihn am 1. December 1521 dahinraffte.* Ueber den Antheil Raphaels an der Ausschmückung dieses Ortes oder die Zeit, in der die Fresken dafür gemalt sind, herrscht die grösste Ungewissheit. Die Gemälde der Capelle wurden verstümmelt und endlich im Jahre 1859 von der Wand abgesägt. Das Frescobild ‚Gott Vaters' wurde i. J. 1869 von der französischen Regierung erworben und ist jetzt im Louvre ausgestellt.† In den Lünetten der Wände befanden sich die Darstellungen der ‚Verkündigung', der ‚Heimsuchung' und des ‚Martyriums der H. Cäcilie'; es ist aber bemerkenswerth, dass die Formengebung in einigen dieser Bilder von der der andern abweicht, während doch die Ausführung des Ganzen einer einzigen Hand zugeschrieben werden muss.‡

Die Decorationen der Magliana gehören eigentlich mehr Spagna als Raphael. Die ‚Verkündigung' und die ‚Heimsuchung' sind offenbar nach Cartons von Perugino ausgeführt, das ‚Martyrium' und ‚Gott Vater' nach Zeichnungen Raphaels. Eine Zeichnung in Dresden, welche die Hinrichtung der H. Cäcilie darstellt, entspricht ebenso dem Fresco der Magliana wie einem Stiche Marcantons, aber sie ist so sehr verdorben und übermalt, dass ein Urtheil über ihre Verdienste oder Originalität nicht möglich ist.§ Der ‚Gott Vater'

schmückt. Alidosi wurde, wie wir erinnern wollen, nach der Schlacht bei Ravenna i. J. 1511 durch Francesco Maria von Urbino ermordet

* P. de Grassis III, p. 845—46 und 920.

† Es wurde für 250000 Francs gekauft, welche am 25. Juli 1873 von der constituirenden Nationalversammlung bewilligt wurden.

‡ Wir haben die Fresken zuerst in Santa Cecilia zu Rom gesehen.

§ ‚Martyrium der H. Cäcilie', Dresden, Kupferstichcabinet. Federzeichnung, lavirt mit Sepia, gehöht mit Weiss, aus der Sammlung Winkler in Leipzig.

Eine Copie dieser Zeichnung auf blauem Papier befindet sich in der Albertina zu Wien.

ist ebenso sehr, wenn nicht noch mehr raphaelisch, aber die Zeichnungen dafür sind verloren; wenn wir jedoch eine Ansicht äussern dürfen, so möchten wir behaupten, dass die Gestalt Gott Vaters mit seiner Mandorla und den geflügelten Cherubsköpfen und die beiden Engel, welche aus den Wolken Blumen streuen, von Raphael entworfen sind in der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Florenz i. J. 1516 und seinem Tode 1520.

Wir finden in den Fresken Anklänge an eine frühe Zeichnung des Venezianischen Skizzenbuches, an den blumenstreuenden Engel der ‚Heiligen Familie' im Louvre vom Jahre 1518 und an die Horen in dem ‚Hochzeitsmahl' der Farnesina, welche alle eine Bekanntschaft mit den fröhlichen Gestalten voraussetzen, die in einem berühmten Gemälde Botticellis durch den Himmel fliegen.* Dass Raphael die Uebertragung auf die Wand dem Spagna anvertraute, würde ganz natürlich gewesen sein, da die übrigen Gehülfen bisweilen anderswo zu beschäftigt waren und Spagna durch die Erinnerungen an frühere Tage in Perugia sich empfahl. Es mag genügen, einen Gegenstand hier nur kurz zu berühren, welchen wir bei einem eingehenden Bericht über die Werke Spagnas sorgfältig untersucht haben.†

Wir haben bei Gelegenheit die Villa Madama erwähnt als ein Gebäude, welches auf Wunsch des Cardinals Giulio de' Medici von Raphael entworfen war und oft als ein Beweis für Raphaels Befähigung zum Architekten angeführt ist. Vasari hat diese Villa unter denen beschrieben, welche Raphael zu bauen begonnen hatte und bei seinem Tode unvollendet hinterliess, und man hat, wie es scheint, angenommen, dass der Meister, welcher den Bau leitete, auch seine malerische Ausschmückung erfunden habe.‡ Ohne Zweifel stammt die Decoration in ihren Hauptzügen von Raphael, welcher von Antonio Picconi da San Gallo die Einzelheiten zeichnen liess. Baldassare Castiglione erzählt an Isabella Gonzaga im

* Florenz, Akademie: ‚Krönung der Jungfrau' von Sandro Botticelli.

† s. Geschichte der italienischen Malerei, bearbeitet von M. Jordan. IV, S. 332.

‡ S. oben S. 201; Vasari VIII, p. 42. 242.

Juni 1519, dass der Cardinal Medici am Abhang des Monte Mario eine Villa baue, welche sehr schön zu werden verspreche, und dass Leo X. oft dahinkomme, den Bau zu besichtigen.* Raphael selbst verfasste eine Beschreibung des Gebäudes, wie es nach seiner Idee bei der Vollendung aussehen würde, und übersandte sie an Castiglione, der sie in einem Briefe an Francesco Maria della Rovere vom Jahre 1522 erwähnt.† Serlio berichtet, dass davon im Jahre 1520 vollendet waren eine Halle mit drei Colonnaden, welche noch erhalten ist, und eins von den Zimmern hinter der Halle.‡ Alles dies bezieht sich aber mehr auf die Architektur als auf die malerische Ausschmückung. Die Gemälde in den Lünetten der Halle, Polyphem nebst Jupiter und Ganymed, Pluto und Proserpina und Juno und Neptun auf Wagen, gezogen von Pfauen und Pferden, sind von Giovanni da Udine gearbeitet unter der Leitung des Giulio Romano, während die Ornamente einiger Räume, Personificationen von Sonne und Mond und schwebende Kinder unter Frucht- und Blumengehängen offenbar von derselben Hand gemalt sind.§

* B. Castiglione an Isabella Gonzaga, Rom, 16. Juni 1519, im Archiv zu Mantua, zum Theil abgedruckt in Il Rafaello, Rom, 20. September 1876.

† B. Castiglione an Francesco Maria, Rom, 13. Aug. 1522, bei Pungileoni, Raphael p. 181. 182.

‡ Serlio, Cinque libri di architettura, lib. III. Venet. 1551.

§ Villa Madama. Dieser Bau existirt noch, ist aber arg verfallen. Die Eingangshalle vor der nordöstlichen Seite ist eine Porticus mit gewölbten Arkaden, in welcher Bilder und Ornamente in der Weise vereinigt sind, welche Raphael bei den Loggien des Vaticans und dem Badezimmer des Cardinals Bibiena angewendet hatte. Vasari sagt, offenbar der Wahrheit gemäss, dass die decorative Arbeit in der Vigna, wobei er die Villa meint, unter der Leitung des Giovanni da Udine ausgeführt sei, der unter Giulio Romano arbeitete (s. Vasari XI, p. 305). In der ersten Kuppel füllt die erste Lünette die Gestalt des ruhenden Polyphem, der nach einer Gruppe von Satyrn und Bacchanten emporblickt, die in der entfernten Oeffnung einer tiefen Höhle tanzen. Der Riese hält die linke Hand mit der Pansflöte über der Brust; zu seinen Füssen erblickt man verschiedene Figuren, von denen sich eine über seinen linken Fuss beugt. Obgleich von diesem Fresco ein grosser Theil verblichen ist, bleibt doch genug, um die Hand Giulios zu verrathen, an dessen Giganten im Palazzo Tè zu Mantua wir erinnert werden. Die mittlere Kuppel ist mit vier Bildern geschmückt, welche von Ornamenten in Malerei und Stucco eingerahmt werden: Jupiter und Ganymedes, Pluto und Proserpina, Neptun auf den Wogen in einem von vier

Mitten unter diesen Beschäftigungen fand Raphael noch Zeit für Gemälde, welche eine nähere persönliche Ueberwachung und häufigere Mitwirkung seiner eigenen Hand verlangten. Er war nur langsam vorwärts gekommen mit der ‚Verklärung', welche er selbst als Grund dafür angegeben hatte, dass die Aufträge des Herzogs von Ferrara immer wieder vernachlässigt wurden. Aber er wusste grade damals den Vortheil zu schätzen, der ihm aus Altarbildern erwuchs, welche angeblich von ihm selbst, in Wahrheit aber von seinen Gehülfen gemalt waren. Die Sammlung von Gemälden, welche er in dieser Weise zu Stande brachte, zeigte er, wie wir sahen, an Paulucci, dessen Einsichten schwerlich so weit reichten, dass er einen echten Raphael von einer Schöpfung seiner Hülfsarbeiter unterscheiden konnte. Dass Paulucci die ‚Perle' oder die ‚Madonna unter der Eiche' aufrichtig bewunderte, ist mehr als wahrscheinlich. Aber Niemand, welcher diese heiligen Familien

---

Rossen gezogenen Wagen, Juno auf einem Gefährt, vor welchem Pfauen angeschirrt sind. Hiervon gleichen Jupiter und Neptun am meisten einer Arbeit Giulios, doch die Ausführung ist dieselbe wie beim Pluto und der Juno und weist auf Giovanni da Udine, dessen Federzeichnung für letztere, in Biester gewaschen und mit Weiss gehöht, sich jetzt in der Albertina zu Wien befindet. Auch die nächste Kuppel ist, wenngleich geringer in der Arbeit, doch von derselben Hand wie die mittlere ausgemalt, und Studien für eine von Liebesgöttern umgebene Venus in einem Garten, ein Gegenstand, welchen Tizian für den Herzog von Ferrara so vortrefflich behandelt hat, werden in der Akademie zu Düsseldorf gezeigt, wo wir ohne Mühe den gefälligen, doch nicht grade geistreichen Stil des Giovanni da Udine erkennen. (Die Zeichnung wird in Düsseldorf Raphael zugeschrieben.)

In einem Zimmer der Villa ist ein unbedeutender Fries enthalten. Ein anderer Raum hat eine gemalte Decke mit dem Wappen der Medici in der Mitte und Rundbildern mit Apollo und Diana auf Wagen abwechselnd mit den Stuckfiguren des Apollo und Hercules. Kleine Felder zwischen den Rundbildern sind mit antiken Darstellungen gefüllt. Ein Fries läuft rings um das Zimmer und die Wände sind durch Candelaber, Guirlanden und Fruchtkörbe getheilt, über denen Paare von Liebesgöttern spielen. Zwei von diesen Amoretten haben grosse Aehnlichkeit mit den Engeln in der ‚Krönung der Jungfrau' in der zweiten Serie der Teppiche, und alle diese Kinderfiguren erinnern an die der sogenannten Teppiche der Päpste, von denen Kupferstiche erhalten sind, welche auf einen Zusammenhang zwischen Giovanni da Udine und diesen Schöpfungen hinweisen.

mit kritischem Auge mustert, kann sich darüber täuschen, dass sie von den Werken des Giulio Romano nicht zu unterscheiden sind.

Die ‚Perle' zu Madrid wird von Vasari als ein echter Raphael gepriesen in der Sammlung der Grafen von Canossa zu Verona. Es war vielleicht dies Bild, welches Baldassare Castiglione Raphael zuschrieb und im December 1520, als er Rom verliess, mit sich nach Mantua nahm.* Wie es in die Hände der Grafen von Canossa kam, wissen wir nicht. Sie hüteten es als einen Schatz von den Tagen Vasaris bis zum Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts; dann wurde es wahrscheinlich an Cardinal Luigi d'Este verkauft, der es an Katharina Sforza, Gräfin von Santa Fiore, gab.† Später erhielt Vincenzo, Herzog von Mantua, das Bild von den Sforzas, wie sich ziemlich sicher nachweisen lässt.‡ Dann kam es durch Kauf in die Sammlung Karls des Ersten von England und schliesslich erwarb es Alonzo de Cardenas für den König von Spanien.§

Die Art der Composition ist nahe verwandt mit der, welche sich Andrea del Sarto nach dem Vorbilde Lionardos aneignete, obgleich das Bild einigen von seinen Werken in Anordnung und Linienschönheit kaum gleichkommt. Wir können uns vorstellen, wie Raphael den Gegenstand in einer Skizze der florentiner Zeit behandelte und diese dann von Giulio Romano ausarbeiten liess Maria sitzt auf einer Erhöhung des Bodens vor einer Wiege von Stein, auf welcher das Christuskind mit dem linken Fusse steht, während es das rechte Bein über das Knie der Mutter legt. Sie hält den Knaben mit der rechten Hand und blickt auf Johannes, welcher eine Gabe von Früchten bringt. Ihr linker Arm ruht auf

* B. Castiglione an seine Mutter, Rom, 29. December 1520, bei Darcos, Mantuanische Maler II, p. 87. Vasari VIII, p. 32.

† Correspondenz des Prälaten Sommaia, Cod. 27, classe 8 in der Magliabecchiana zu Florenz, excerpirt von Marchese Campori in Gli Artisti Italiani e stranieri negli Stati Estensi, Modena 1855, p. 434.

‡ Campori, Notizie per la vita di Gio. Santi e di Raf. p. 11. Daniel Nys in einem Briefe an Endymion Porter, Venedig, 12. Mai 1639. Sainsbury (Original Papers illust. of the life of Rubens, London 1859 p. 326) sagt: „the Duke of Mantua gave a marquisate worth 50000 scudi for Raphaels Madonna del Canozzo".

§ Ebend. und Antonio Ponz. Viage de España I, p. 73.

den Schultern der h. Elisabeth, die über dem Kinde wacht, wie es das Opfer entgegennimmt und zu der Jungfrau aufschaut. Die Gruppe hebt sich mit vielseitigem Umriss auf der einen Seite von dem dunklen Hintergrunde ab, in dem ein mächtiger Baum eine Ruine gleich der Constantinsbasilika oder den Diocletiansthermen überschattet, auf der andern Seite von einer Landschaft, die durch einen Fluss mit einer steinernen Brücke getheilt wird. Am diesseitigen Ufer sieht man stattliche Gebäude, am jenseitigen die Säulen eines verfallenen Tempels, zu denen eine Strasse auf Bogenpfeilern führt. Auf einem gewundenen Wege in der Mitte des Hintergrundes wird eine Ochsenheerde von einem Bauern getrieben. Aus der Ruine zur Linken kommt Joseph hervor, auf einen Stab gestützt. Das Licht ist das des frühen Morgens und lässt die Figuren abwechselnd leuchtend und dunkel erscheinen gegen die Schatten der Ruine und die helle Morgenröthe am Himmel.

Dass Raphael und er allein eine solche Harmonie der Anordnung hervorbringen konnte, ist sicher. Wir finden Anklänge an die ‚Jungfrau mit der Palme' und die ‚Heilige Familie' in Pest in den Stellungen der Madonna und des Kindes, die uns in die Zeit des florentiner Aufenthaltes zurückführen. Aber die prächtige Tracht und die Sandalen weisen auf Rom und die Technik der Ausführung unterscheidet sich von der des Meisters und verräth die Weise Giulios, dessen glatter Farbenglanz, welcher durch die Zeit gelitten hat, nirgends durch einen letzten vollendenden Pinselstrich Raphaels belebt ist.* Wie gründlich Giulio diese Gruppe studirt hat, beweist

* La Perla. Madrid, Museum no. 369, Holz auf Leinwand übertragen, hoch 1,44 m, breit 1,15 m. König Joseph brachte dieses Bild i. J. 1813 nach Paris; es wurde dem Escorial i. J. 1822 zurückgegeben, nachdem es von der Originaltafel abgenommen und auf neue Leinwand gezogen war. Es hat durch die Zeit gelitten; das Fleisch ist undurchsichtig und dunkel in den Schatten geworden; die Zeichnung der Beine des Täufers ist falsch, die der Gewandung schwach, aber die Färbung der Kleider ist kräftig und bunt. Wenn nicht der Farbenauftrag und die Modellirung von selbst verriethen, dass Giulio Romano das Gemälde ausgeführt hat, so würden wir dies aus dem kleinen Entwurf für die Composition ersehen, welche aus der Sammlung des verstorbenen Dr. Wellesley zu Oxford in die des Herrn Malcolm zu Poltalloch gekommen ist. Die Zeichnung ist beschädigt und

seine berühmte Nachbildung im Museum zu Neapel, welche unter dem Namen der ‚Madonna del gatto' bekannt ist.

Der Baum, welcher in der ‚Perle' die Ruinen überschattet, erhält eine hervorragende Bedeutung in der ‚Madonna unter der Eiche', die sich gleichfalls in der Gallerie zu Madrid befindet. Der Stamm der Eiche, welcher sich in der Mitte der Composition erhebt, theilt dieselbe in zwei Theile. Epheu kriecht an der Rinde empor, die Zweige und Blätter breiten sich fächerförmig über den Raum. Zur Linken nimmt ein Brunnen die Mitte des Hintergrundes ein und darüber sieht man die Ruinen der Constantinsbasilika auf einem Hügel, der zum Tiberthal abfällt. Die Sandalen an den Füssen der Jungfrau erinnern uns an die Zeit, da noch die heidnische Tracht üblich war, während der Fall des Heidenthums angedeutet ist durch eine zerbrochene Säule, welche rechts im Vordergrund auf einer reichverzierten Basis liegt, und ein Relief daneben mit

---

restaurirt, mit Kohle entworfen und dann mit Feder und Dinte umzogen in Giulios Weise. — Die Hand der Jungfrau in Chatsworth ist schlecht erhalten und nicht von Raphael. Sie ist zerrissen und an drei Stellen geflickt, mit schwarzer Kreide entworfen und schliesslich mit dem Wischer und mit Lichtern von weisser Kreide ausgeführt. — Der Kopf der H. Anna in umgekehrter Richtung zu Oxford, Gallerie no. 130, ist mit rother Kreide gezeichnet, die Augen geöffnet statt niedergeschlagen. Er erinnert uns mehr an Andrea del Sarto als an Raphael oder Giulio. — Im Berliner Museum fanden wir eine Copie der beiden Kinder im Umriss auf den beiden Seiten eines Blattes, eine rothe Kreidezeichnung von verhältnissmässig modernem Charakter. Die Skizze einer Jungfrau mit zwei Kindern zu Chatsworth, welche Passavant (II, p. 252) erwähnt, ist nicht eine Zeichnung für die ‚Perle', sondern für die ‚Madonna mit der Rose' zu Madrid no. 370.

Die Berühmtheit, welche die ‚Perle' erlangt hat, zeigt sich in einer Anzahl von Copien, z. B. von Taddeo Zuccaro für den Herzog von Urbino, welche nicht mehr nachzuweisen ist (s. Vasari XII, p. 110). England: H. C. Oakover zu Oakover Hall, Devonshire; Ausstellung in Manchester no. 139, schwach und irrthümlicher Weise Giulio zugeschrieben. — Venedig: Fürst Giovanelli. Diese Copie, welche dem Dogen Manin gehörte, ist kleiner als das Original und kann von Perino del Vaga herstammen. Venedig: Accademia, Pinacoteca Contarini, alt aber auch kleiner als das Original und von dunkler und stumpfer Färbung. — Escorial: zwei schwache Copien, von denen eine dem Spanier Santos zugeschrieben wird.

bacchischen Figuren. Die Darstellung ist der der ‚Perle' nahe verwandt: sie wiederholt von einem neuen Gesichtspunkt aus die Jungfrau, welche neben einer Wiege von Stein sitzt, mit dem Christkind, das auf seinen Kissen steht und ein Bein über das Knie der Mutter legt. Das Kind sieht wiederum zu ihr empor, während es sich bückt, um aus den Händen des Täufers eine Rolle zu nehmen, auf der die Worte stehen: ‚Ecce Agnus Dei.' Johannes ist mit einem Fuss auf die Wiege gestiegen, um die Rolle darzureichen, und Maria blickt auf Beide, indem sie den linken Arm auf das Relief lehnt, hinter welchem ihr Gemahl steht. In der Gestalt und Miene Josephs erkennen wir die Nachdenklichkeit, die rauhe Kraft und ungefähr die Stellung der Figur in der Familie von 1518, welche das Kinn in die Hand stützt. An dem Ende der Wiege steht Raphaels Name mit grossen römischen Buchstaben und doch entdecken wir nicht einen Strich, der ihm zugeschrieben werden könnte. Es war ein Vorrecht des grossen Meisters, unter seiner Marke Werke ausgehen zu lassen, zu denen er nicht mehr als einen Gedanken oder eine ganz leichte Skizze beigesteuert hatte. Es ist etwas Weltliches in der Auffassung und der Vorführung der Figuren, eine Mischung von Raphaels Anmuth aus der florentiner Periode mit einem Streben nach prächtiger Ausstattung, das auf die römische Zeit hinweist, sowie Spuren von dem Einflusse Michelangelos im H. Joseph, was alles die Hand Giulios verräth. Aber Giulio unter Raphaels Leitung war sehr verschieden von dem Giulio, der auf eigene Rechnung malte: der Name an der Wiege ist nur insofern gerechtfertigt, als die Behandlung besser und der Geschmack hier reiner ist denn in den Gemälden, die der Schüler nach des Meisters Tode ausführte. Das charakteristische Merkmal, an dem wir die Arbeit des Gehülfen von der des Meisters unterscheiden, ist der Mangel an Mannigfaltigkeit, Feinheit und Geist im Vortrag, der sich im Uebrigen durch polirte Rundung und Durchführung auszeichnet. Kälte und Einförmigkeit, Glätte ohne Korn und rohe Gegensätze von hellen Farben sind Raphael zu allen Zeiten fremd gewesen. In früheren Tagen würde er einen kleinen Carton geliefert und die letzte Hand selbst an die Ausführung gelegt haben. Jetzt entwarf Giulio offenbar eine Gruppe nach einem flüchtigen

ersten Gedanken, den er Raphaels Mappen entnahm, und überliess die Herstellung des Bildes dem Penni und Giovanni da Udine, welche die Figuren und das architektonische Detail malten, indem sie dem Vorstand des Ateliers überliessen, die letzten Striche hinzuzufügen.* Es genügte damals, dass es von einer Composition hiess, sie komme unmittelbar aus dem Palaste Raphaels, um ihre Beliebtheit zu sichern und den Wunsch nach Nachbildungen rege zu machen. Giulio malte deshalb fast gleichzeitig mit der ‚Madonna unter der Eiche' die kleinere und gedrängtere Darstellung desselben Gegenstandes im Museum zu Madrid.

Die ‚Madonna mit der Rose', wie diese Abwandlung des Themas jetzt genannt wird, verdankt ihren Namen einem Zufall. Maria sitzt, beinahe bis zu den Hüften sichtbar, in einem Zimmer mit dem Christuskinde, das von ihrer linken Hand getragen wird und eines seiner Beine über ihr Knie legt. Indem es sich mit ausgestreckten Armen vorwärts bückt, nimmt es eine Rolle aus der

---

* ‚Madonna unter der Eiche', Madrid, Museum no. 371, Holz, hoch 1,44 m, breit 1,10 m, auf der Wiege bezeichnet RAPHAEL PINX. Die Geschichte dieses Bildes ist dunkel, seine Erhaltung nicht gut. Die Farben sind im Allgemeinen etwas roh geworden durch den Verlust der letzten Feinheiten, die durch Reinigung entfernt sind, namentlich in dem Gesicht und der rechten Hand der Jungfrau; ausserdem sind sie nachgedunkelt, besonders in der Landschaft. Am besten erhalten ist der H. Joseph und das Laub des Baumes. Einige Theile sind durch Uebermalung verdorben, wie das Kinn, der rechte Arm und das rechte Bein des Christuskindes und der Leib und die Glieder des Johannes.

Eine beträchtliche Anzahl von Copien existirt, keine dem Original gleichkommend.

Florenz, Pitti, Holz, hoch 1,44 m, breit 1,10 m; irrthümlich dem Giulio Romano zugeschrieben, stumpf, roh und hart mit glasiger Porzellan-Oberfläche, scharfen Umrissen und unvollkommener Modellirung.

Pesaro, Graf Vatielli, ebenso gross wie das vorhergehende, ein altes Bild, aber von keinem bekannten Schüler Raphaels. — Hampton Court, Holz, von einem schwachen Künstler aus der Schule Giulios, von der Zeit sehr mitgenommen. — St. Petersburg, Eremitage no. 43, Holz auf Leinwand übertragen. Diese Copie ist beschädigt und fleckig geworden und zum Theil übermalt, sie ist trübe und undurchsichtig im Ton und gehört zu derselben Classe wie die unmittelbar vorhergehende.

Ueber andere Copien in Bologna, Urbino, Windsor, dem Haag und Valencia vgl. Passavant, Raphael II, p. 250 und Malvasia, Felsina Pittrice I, p. 45.

Hand des kleinen Johannes, welcher links neben der Jungfrau steht. Sie blickt mit wehmüthiger Heiterkeit auf das Spiel der Kinder, während der H. Joseph hinter Johannes erscheint, seinen Mantel zusammenfassend und in Gedanken versunken. Wie das Gemälde sich darstellte, nachdem es durch Uebermalung verändert worden, setzte das Christuskind seinen Fuss auf eine Brüstung, auf welchem eine Rose lag, und der Gegenstand, auf dem dieser ursprünglich ruhte, war nicht mehr zu sehen. Die moderne Brüstung, den Fuss und die Rose hat man dann später wieder entfernt und sich bemüht, der Oberfläche ihren ursprünglichen Glanz wiederzugeben. Die moderne Kunst hat vieles von der Schönheit eines Gemäldes wiederhergestellt, welches von Giulio Romano mit Geschick ausgeführt ist, ohne dass sich eine thätige Beihülfe Raphaels bemerklich macht.

Wir haben in diesem Buche öfters die Vermuthung aufgestellt, dass Compositionen dieser Art frühe Skizzen Raphaels zu Grunde liegen, welche von seinen Gehülfen geschickt verwendet wurden. In vorliegendem Falle können wir das Verfahren Giulios mit mehr als gewöhnlicher Deutlichkeit erkennen. In einer frühen florentiner Skizze, welche sich auf der Albertina befindet, hatte Raphael mit wenig schnellen Linien eine Gruppe hingeworfen, in der die Jungfrau das Christuskind auf dem Schoosse hält und eine Gabe des kleinen Johannes entgegen nimmt. Der Kopf Marias war durch rasche Federstriche in zwei verschiedenen Bewegungen angedeutet. Wenn Giulio diese Skizze umkehrte, so würde er eine Gruppe ähnlich der ‚Madonna mit der Rose' erhalten haben.* Aber er hatte nicht nöthig, sich diese Mühe zu machen: er fand in derselben Mappe eine andere ausgeführte Zeichnung aus derselben Zeit, welche die Stellung der Jungfrau und des Kindes genau so gab, wie er sie brauchte. In dieser Zeichnung, einer der anmuthigsten in der königlichen Sammlung zu Windsor, sind die verschiedenen Stellungen der drei Hauptfiguren mit geringen Ausnahmen dieselben wie die in Giulios Gemälde. Das Kind steht auf dem

* Albertina. Federskizze, in der linken Ecke oben Kopf und rechter Arm eines Kindes.

Schooss der Jungfrau und hängt mit einem Arm an ihrer Schulter, während sie seinen linken Fuss in ihrer rechten Hand hält. Es ergreift das Ende der Rolle, welche ihm Johannes hinhält, und das Gesicht Marias ist mit liebenswürdiger Theilnahme ihm zugeneigt.* Giulio Romano wiederholte die Gruppe in grösserem Massstabe in einer flüchtigen Sepiazeichnung. Das Christuskind empfängt mit beiden Händen den Pergamentstreifen, welchen Johannes ihm mit einer Hand entgegenhält.† Wir übersehen den ganzen Vorgang mit einem Blick. Raphaels Mappen wurden nach zwei von seinen alten Vorlagen durchsucht. Nach deren Anleitung wurde eine Skizze rasch hingeworfen, und wenn sich Giulio vergebens bemühte, die geschickte Leichtigkeit von seines Meisters erstem Entwurf oder die Schönheit der Empfindung und der Durchführung von seiner zweiten Studie zu erreichen, so gelang es ihm doch in seiner eignen kühnen Weise ein Gemälde zu schaffen, in dessen Hintergrund er später den H. Joseph einführte. Die Körperbildung seiner Figuren war plumper als die seiner Vorbilder. Sein H. Joseph unterscheidet sich von der ernsten und männlichen Erscheinung in der ‚Madonna unter der Eiche' durch das Alter und die Würde, welche Raphael schon in der ‚Madonna di Loretto' vereinigt hatte. Das Werk ist schliesslich besser gemalt und lebendiger ausgeführt als frühere Beispiele derselben Art, aber es hat weniger von der Empfindung der römischen Zeit als von der der florentiner Tage.‡

---

* Windsor, königliche Sammlung, Silberstiftzeichnung, lavirt mit weissen Lichtern, hoch $5\frac{1}{3}$", breit $4\frac{3}{4}$", sehr sorgfältig und schön ausgeführt.

† Chatsworth, Sepiazeichnung mit Feder und Dinte, lavirt mit weissen Lichtern. Die ganze Gestalt des Christuskindes, der Kopf der Jungfrau und Gesicht und Arm des Johannes sind von Giulio in kühnen Strichen angegeben.

‡ ‚Madonna mit der Rose'. Madrid, Museum no. 370. Holz, übertragen auf Leinwand, hoch 1,03 m, breit 0,84 m. Der Zustand, in welchem sich dieses Gemälde befand, als es abgeschnitten und auf Leinwand gezogen wurde, kann man noch an der Ausbesserung dreier verticaler Risse erkennen. Einer von ihnen läuft herab über die Wange Josephs und theilt das Gesicht des Johannes in zwei gleiche Theile. Ein anderer geht über den Hinterkopf der Jungfrau, durchschneidet die Handgelenke und

Späterhin, als Raphael so beschäftigt war, dass es ihm fast zur festen Gewohnheit wurde, die Arbeit den Gehülfen ganz allein zu überlassen, wurden Gemälde componirt, hergerichtet und ausgeführt ohne andere Einmischung von seiner Seite als eine gelegentliche Anordnung und eine ganz allgemeine Oberaufsicht. Unter diesen Verhältnissen ist die ‚Heimsuchung' zu Madrid für einen Verwandten des Giovanni Battista Branconio dell' Aquila und der ‚Johannes' der Uffizien für Cardinal Colonna gemalt. Obgleich Vasari dieser Abtheilung von Altarbildern noch die ‚H. Margaretha' im Louvre hinzufügt, von der er angiebt, dass sie von Giulio Romano nach einer Zeichnung Raphaels gemalt sei*, und neuere Autoritäten eine ‚H. Margaretha' in Wien derselben Classe zugewiesen haben, erlauben wir uns die ‚H. Margaretha' aus dem Verzeichniss der Werke zu streichen, welche Giulio Romano in Raphaels Atelier geschaffen hat, obgleich es möglich ist, dass sie nach einer verlorenen Skizze Raphaels ausgeführt ist.†

---

das Bein des Christuskindes und den Arm Marias. Ein dritter hat das Haar, das Ohr und die Schulter des Kindes und die Hand, welche es trägt, geschält. Beide Hände des H. Joseph sind unter der Uebermalung verloren. Die ganze Oberfläche ist gebräunt, das Fleisch hat zumeist einen röthlichen Ton angenommen und ist fleckig geworden. Die Entfernung der modernen Zuthaten, des Fusses, der Rose und der Brüstung haben dem Gemälde seine frühere Gestalt, aber nicht den alten Zustand wiedergegeben.

In den zahlreichen Copien und Nachbildungen des Originals findet sich keine Spur von der Rose, aber es sind Veränderungen gemacht, welche den Charakter des Gegenstandes nicht unberührt lassen: — aus der früheren Sammlung von Munro-Novar kam ein Exemplar, das aus den Sammlungen Karls I., Gwydir, Baring und Nieuwenhuys stammte, bei der Auction Novar den 1. Juni 1878 für £ 3000 an die Herren Agnew. Hier bildet den Hintergrund eine Ruine, welche an das Colosseum erinnert, und man sieht Joseph aus einem Thorweg kommen mit einer Laterne in der Hand. Der Fuss des Heilands ruht auf einem Kissen, das auf dem Felsen liegt, auf dem die Jungfrau sitzt. Die Ausführung ist schwächer als die Giulios oder Pennis und lässt die Mitwirkung Bagnacavallos vermuthen. — Valladolid: Drei Copien ohne Brüstung und Rose. — Dresden: Rundbild, nur die Jungfrau und die beiden Kinder.

* Vasari X, p. 88.

† Paris, Louvre no. 379, Holz, auf Leinwand übertragen, hoch 1,78 m, breit 1,22 m. Die ‚H. Margaretha' wurde von Primaticcio zwischen 1537 und 1540 restaurirt und war i. J. 1589 zu

Die ‚Heimsuchung' zu Madrid, bezeichnet mit Raphaels Namen und dem des F. Marinus Branconius war für den Hochaltar einer Brüderschaft in der Kirche San Silvestro zu Aquila bestimmt. Sie war vollendet vor dem 2. April 1520, an dem eine Entscheidung des Stadtrathes allen Malern verbietet, unter irgend einem Vorwande Copien von Raphaels Meisterwerk zu machen. Diese Verordnung blieb ohne Zweifel in Kraft bis zum Jahre 1610, da sie zu Gunsten des Giovanni Andrea Urbani von Urbino aufgehoben wurde. Nach der sicilianischen Vesper, in der Verwirrung, welche die Revolutionen dieser Zeit zur Folge hatten, wurde die Kirche ihres Schatzes beraubt unter Zustimmung des Papstes Alexander VII. und des spanischen Bischofs von Aquila, Francesco Tellio de Leon. Der Herzog von Laurito, welcher in der Gegend für den König von Spanien befehligte, empfing das Gemälde vom Bischof und sandte es nach Madrid, wo es der königlichen Sammlung des Escorial zugetheilt wurde.*

Nichts ist leichter als die Hand eines Meisters wie Raphael von der seiner Schüler zu unterscheiden in Gemälden, deren Herstellungsweise nicht zum Theil durch spätere Uebermalung verdeckt ist. Aber die Veränderungen, welche das Aussehn der ‚Heimsuchung' erlitten hat, sind so ernstlicher Natur, dass es vermessen wäre mehr zu sagen, als dass Raphael vielleicht an dem in Schatten gestellten Profil der H. Elisabeth gearbeitet hat, deren Kopf in einen faltigen Turban gewickelt ist, von dem die losen Enden sich vom Ohr herab um das Kinn winden. Wie gewöhnlich bei den letzten Werken, welche Raphael unter seinem Namen ausgehen liess, ist die Arbeit seiner Gehülfen weit besser als die, welche sie für genügend hielten, als sie sich selbst überlassen waren. Als Ganzes betrachtet, ist die ‚Heimsuchung' ein bedeutendes Werk Giulio Romanos, aber zu schwach für Raphael selbst

Fontainebleau. Vgl. den Bericht von Nicolas Picart bei De Laborde: Renaissance des arts I, p. 399.

Wien, Belvedere no. 51, Holz, hoch 5', breit 3' 10". Die Zeichnung für dies Gemälde von Giulio Romano, lavirt mit Tusche und Weiss, befindet sich in der Sammlung Teyler zu Haarlem.

* S. A. Lessini, Varie vicende d'una Tavola di Raffaello. Napoli 1881.

und darin unterscheidet sie sich wesentlich von der grossartigen Darstellung desselben Gegenstandes durch Mariotto Albertinelli, in welcher wir die ganze Grösse des künstlerischen Vermögens erkennen, das dieser Schüler Fra Bartolommeos sich bei seinem Meister erworben hatte.

Maria und Elisabeth begegnen sich in einer Landschaft, die Jungfrau jugendlich und nicht ohne einen Anklang an die Schönheit, in welcher das Antlitz der H. Cäcilie zu Bologna strahlt. Ihr Besuch ist eine angenehme Erscheinung, aber bejahrt; die Begegnung ist dadurch ausgedrückt, dass die beiden Frauen schreiten, und sich einander die rechte Hand geben. Elisabeth erhebt zuvorkommend den linken Arm, die Jungfrau legt ihre Hand an ihren Gürtel. Die Erstere ist ein Modell, welches durch eine gewisse Eleganz der Bewegung veredelt ist, die Zweite eine Frau, welche einige von den Reizen der weiblichen Gestalt und Haltung vermissen lässt. Die Fülle einiger Formen steht in auffälligem Gegensatz gegen die Schlankheit anderer, sodass wir sehen: es fehlt der reine Geschmack und das angeborene Schönheitsgefühl des grossen Meisters von Urbino. Wenn aber unsere Theilnahme abnimmt bei dem Anblick von Gestalten, welche glänzend genug sind um zu gefallen, aber nicht ideal genug um zu bezaubern, so wird sie einigermassen wieder geweckt, wenn wir die breite Landschaft mit dem kräftigen und sonnigen Ton betrachten sowie die Vorgänge im Hintergrunde, welche an die früheren Werke Raphaels und Peruginos erinern. Die Taufe Christi bildet eine Gruppe an dem Ufer eines Flusses und Gott Vater erscheint in den Wolken mit einem Gefolge von Engeln gleich der Erscheinung Gottes in dem ‚brennenden Busch' des Vaticans oder in der ‚Vision des Ezechiel' im Pitti.*

* Madrid, Museum no. 368, Holz, übertragen auf Leinwand, hoch 2 m, breit 1,45 m. Drei Risse in der Tafel verrathen sich durch Stopffäden in der Leinwand, sie gehen links über den Arm Gottes und den Rand von Elisabeths gelbem Mantel, in der Mitte durch den Himmel und die Landschaft und die vereinigten Hände der beiden Frauen und rechts durch das Auge und die Nase, die Hand und das Kleid Marias. Beide Frauen tragen Sandalen: ihre Füsse sind durch Uebermalung beschädigt, ebenso die

Unter ähnlichen Verhältnissen ausgeführt und derselben Kritik unterworfen wie die ‚Heimsuchung', ist das Bild des jungen Vorläufers Christi in den Uffizien eine gleichzeitige Schöpfung, in welchem wir eine schöne Erscheinung bewundern in der Art des Johannes der ‚Madonna dell' Impannata'.

Die allgemeine Vorstellung, welche die Maler und das Publicum bis dahin festgehalten hatten, war, dass Johannes der Täufer geschildert wurde als ein wilder Bewohner der Wüsten des Orients mit sehnigen, hagern und muskulösen Gliedern und ungekämmtem Haar und Bart. Raphael dachte sich den Vorläufer als einen begeisterten Jüngling von fünfzehn Jahren, auf einem Felsen in der Wüste sitzend am Rande einer Quelle, welche in ihrer Reinheit ein Sinnbild des christlichen Glaubens ist, und mit Stimme und Geberde das Licht verkündend, das vom Kreuze ausgeht. Der Heilige hat Gesicht und Gestalt dem Beschauer voll zugekehrt; der Fels, auf welchem er sitzt, ist mit Gras bewachsen und von Epheu umrankt. Sein rechter Fuss ruht auf dem Kieselgrund, während er den linken auf einen Stein gesetzt hat, die Hacke gesenkt, sodass man Sohle und Zehen in Verkürzung sieht. Zur Linken ist ein Bäumchen von dem jungen Waidmann abgeschnitten und an den Stamm ein Rohrkreuz gebunden, welches sich hoch in die Luft erhebt. Ein Licht geht von ihm aus, welches die Gestalt des Jünglings erhellt und die Quelle auf dem Erdboden sowie den Felsen dahinter in Dunkelheit setzt. Seine Strahlen lassen den rechten Fuss auf dem Stein einen Schatten werfen und das linke Bein in halben Tönen schimmern. Ferner steht die Düsterkeit des Felsens im Gegensatz zu dem heiteren Himmel und die Hügellandschaft, welche die rechte Seite des Hintergrundes bildet. Es liegt etwas wie Inspiration in dem offenen Auge und dem sprechenden Munde des Heiligen. Aber die Körperbildung ist übertrieben muskulös, der Umriss ist eher mächtig als gefällig, die Farbe eher kräftig als angenehm und die Gestalt erscheint, obgleich nicht ohne Anmuth, doch einer Antike zu gewissenhaft nachgebildet, als dass sie natürlich aussehen

vereinigten Hände, das Ohr, das Haar und die Wange Marias. Die ganze Oberfläche hat jetzt einen kalten Glanz.

könnte. Jedoch die Original-Actzeichnung in den Uffizien, welche für das Gemälde als Grundlage diente, beweist, dass Giulio Romano, der sie anfertigte, nicht versäumte die Natur zu Rathe zu ziehen, ehe er an die schwierigere Aufgabe des Malens ging, und der mangelhafte Eindruck des Werkes muss darauf zurückgeführt werden, dass Raphaels Empfindung und Feinheit der Behandlung fehlt.

Nach Vasaris Bericht über dies Gemälde war es von Cardinal Colonna bestellt, welcher es an Jacopo da Carpi, seinen Leibarzt, gab zur Vergeltung dafür, dass er ihm das Leben gerettet hatte. Das Bild kam später in die Hände des Francesco Benintendi und dann um 1589 in die herzogliche Sammlung zu Florenz.* Car-

* Florenz, Uffizj no. 1127, hoch 5′ 5″, breit 4′ 10″, verzeichnet im florentiner Inventar von 1589. Es ist kein Zweifel, dass dieses Bild von Vasari als ein Werk Raphaels angeführt wird, dessen Original-Actzeichnung in rother Kreide, ebenfalls in den Uffizien, in verstümmeltem Zustand — ohne Kopf — nur wenige und unbeträchtliche Abweichungen vom Gemälde aufweist. Es ist bemerkenswerth, dass in der Zeichnung der rechte Fuss nicht so ungefällig auf die Hacke, sondern in mehr natürlicher Weise auf den Boden gesetzt ist. In Wahrheit ist die Zeichnung dem Gemälde überlegen. — Dieselbe Figur in der Albertina zu Wien ist nur eine Copie; interessant aber ist eine Zeichnung in rother Kreide im Museum zu Lille no. 734, nach einem ähnlichen Modell, welches auf einer Bank sitzt und seine Arme mit einem Stab und einer Schlinge aufrecht hält. Hier ruht der linke Fuss auf der Hacke, der rechte auf dem Boden; der Stil ist der Raphaels aus seinen spätesten Jahren in breitester Formengebung. — Wir erwähnen einige Copien des Bildes: Rom, Gallerie Borghese no. 69, Leinwand von derselben Grösse wie das Original in Florenz, Giulio Romano zugeschrieben, aber mit dem warmen Colorit Dosso Dossis oder Garofalos. — Rom, Palazzo Spada, eine dürftige Copie auf Leinwand. — Bologna, Pinakothek no. 210, Holz, wie alle Copien, aber etwas stumpf und roh im Ton und dunkel in den Schatten, scharf im Umriss. — Petersburg, bei Gräfin Mordwinoff, eine alte Copie auf Holz von derselben Grösse wie das florentiner Exemplar, doch von einförmigem glasigen Ton, der auf vlämischen Ursprung hinweist. Ueber andere Copien in Berlin, Darmstadt, England und Spanien s. Passavant, Raphael II, p. 289.

Zu den etwas abweichenden Behandlungen des Gegenstandes gehört der ‚Johannes' im Louvre, welcher seitwärts sitzt, die Beine weit auseinander, fast im Profil nach dem Kreuz auf der rechten Seite des Bildes zeigend, aber nach dem Beschauer sich umblickend und in seiner linken Hand eine Rolle haltend. Die Farben sind so verscheuert, dass man die Leinwand sieht, und es ist deshalb schwer zu sagen, ob der Maler Giulio Ro-

dinal Pompeo Colonna gab den Auftrag wahrscheinlich, nachdem er den rothen Hut erhalten hatte, im Juli des Jahres 1517. Raphael aber beliebte nicht, wie wir sahen, viel persönlich zu malen, wenn sein Gönner zu denen gehörte, denen er sich nicht durch Bande der Freundschaft oder des Vortheils besonders nahe verbunden fühlte; er übergab daher die Ausführung des ‚Täufers' an Giulio, der vielleicht die Untermalung und den Hintergrund dem Penni anvertraute. Das Ergebniss war ein Bild, das zwar einige unverkennbare Zeichen raphaelischen Ursprungs trägt, aber das volle Gepräge seines unvergleichlichen Genius vermissen lässt.

Der Geistliche, welchem Raphael in diesen Tagen eine unwandelbare Ergebenheit widmete, war der Cardinal de' Medici, für den er bereit war, die ganze künstlerische Kraft zusammenzufassen, die er sich durch eine lange Uebung erworben hatte.

Raphael und Sebastiano del Piombo waren beide im Jahre 1517 von dem Cardinal aufgefordert, ein bedeutendes Altarbild zu malen. Der kluge Prälat wünschte von der Nebenbuhlerschaft der beiden Künstler Nutzen zu ziehen und zwei Gemälde zu gleicher Zeit zu erlangen. Sebastian, welcher weniger beschäftigt war als sein Mitbewerber, war im Jahre 1518 in nahe Beziehung zu Michelangelo getreten und hatte von ihm eine Zeichnung und die Studien zu einzelnen Figuren entliehen. Er entwarf schnell die ‚Auferweckung des Lazarus' und das Werk war ziemlich fortgeschritten, als er im Juli an Buonarrotti meldete, dass er seine Arbeit unter-

---

mano oder ein anderer Schüler Raphaels war. Eine Skizze im Britischen Museum (Sammlung Payne Knight), die mit der Feder flüchtig hingekritzelt ist und dort als Raphael gilt, zeigt einige Verwandtschaft mit dem Bild im Louvre, aber der Stil ist zu nachlässig, als dass die Bestimmung sicher sein könnte. Ein Wappenschild oben auf dem Hintergrunde des Gemäldes ist nachgewiesen als das von Artus Gouffier und Gouffier-Tremouille; es ist die Marke des Claude Gouffier, welcher das Bild i. J. 1532 zu Oiron in Poitou besass. Das Gemälde wurde später durch den Marquis de la Feuillade an Louis XIV. geschenkt. S. B. Fillon in der Chronique des arts 1867, p. 108. — Diese Werke Raphaels dürfen nicht mit andern verwechselt werden, welche Johannes den Täufer vorstellen, wie ein Bild im Museum zu Marseille, welches zu Füssen der Figur in Capitalen den Namen „Rafaelle d'Urb." mit Unrecht trägt.

brochen habe, weil er abwarten wolle, bis Raphael angefangen hätte, damit ein so gefährlicher Nebenbuhler ihm nicht seine Gedanken stehlen könne.* Paulucci erklärte dem Herzog von Ferrara, dass die Vollendung der ‚Verklärung' aufgeschoben sei wegen der Abwesenheit des Cardinals de' Medici in Florenz. † Im September 1519 war Raphael schon so weit vorgeschritten, dass Paulucci sich in der Aussicht freute, das Bild zu sehen.‡ Sebastiano erfuhr bald darauf, dass er von den Späheraugen der Freunde Raphaels nichts mehr zu fürchten habe. Seine ‚Auferweckung des Lazarus' wurde im December im Palast des Cardinals Giulio aufgestellt: sie wurde von Lionardo Sellaio in den Himmel erhoben, der an Michelangelo schrieb, dass sie den vlämischen Teppichen weit überlegen sei.§ Raphael hielt indessen noch zurück. Aber im März, neun oder zehn Tage bevor das Fieber ihn niederwarf, bat er den ferrareser Agenten ihn zu besuchen, und Paulucci berichtete, dass er das Gemälde bewunderungswürdig gefunden hätte.**

Man hat es für wahrscheinlich gehalten, dass die ‚Verklärung' unvollendet zurückgelassen sei, weil Giulio Romano im Jahre 1522 eine Geldsumme erhielt, die noch für die Vollendung des Bildes geschuldet wurde.†† Da Giulio aber der Testamentsvollstrecker Raphaels war, so hatte er ein Recht, die Forderungen seines Freundes einzuziehen, und Vasari erzählt uns, dass das Altarwerk zur Ausstellung fertig war, als Raphael starb.‡‡

Dass Giulio Ursache hatte, auf die vom Cardinal geschuldete Bezahlung zu dringen, mochte auch seinen Grund darin haben, dass Raphael trotz seiner Absicht, die ‚Verklärung' ganz mit eigener Hand zu vollenden, doch nicht im Stande gewesen war, diesen Ent-

* Sebastiano an Michelangelo, Rom, 2. Juli 1518, s. oben p. 321.

† Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom, 14. Mai 1519, s. oben p. 357.

‡ Ders. an dens. 23. Sept. 1519.

§ Gotti, Michelangelo I, p. 126, 127; II, p. 56.

** Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom, 20. März 1520, bei Campori, l. l. p. 30.

†† B. Castiglione an Giulio de' Medici, Rom, 7. Mai 1522, bei Bottari, Lettere pittoriche IV, p. 8.

‡‡ Vasari VIII, p. 48. 50. Die vorgetragene Ansicht wird begründet bei Springer, Raffael und Michelangelo II, p. 190. 191.

schluss auszuführen. Es ist noch eine offene Frage, ob das Bild im Anfang des Jahres 1520 fertig war oder nicht. Möglich ist, dass Giulio noch unter Raphaels Augen den Russ und die andern Stoffe gebrauchte, welche nach seinen Biographen die Frische der Farben zerstörten, indem sie ihre Oberfläche veränderten. Aber wir müssen daran erinnern, dass der Gebrauch von Russ eine Eigenthümlichkeit in Giulios Malweise war in der Zeit, welche unmittelbar auf Raphaels Tod folgte. Die ‚Verklärung' zeigt eine reichliche Verwendung von Russ. Aber trotz dieses Mangels und trotzdem, dass wir auf den ersten Blick die Mitwirkung der Gehülfen auf der rechten Seite des Vordergrundes entdecken, muss die ‚Verklärung' im Ganzen als eines der grössten Meisterwerke des sechszehnten Jahrhunderts betrachtet werden.

Es giebt wahrscheinlich keine Composition ausser der ‚Grablegung', welcher Raphael mehr Nachdenken oder mehr Geduld und Studium gewidmet hat, als das Altarbild des Cardinals de' Medici. Wir können nicht behaupten, dass wir alle Vorarbeiten dafür kennen, aber die Zeichnung der ganzen Composition ohne Gewänder auf einem Blatt und Studien für ihre verschiedenen Theile auf anderen sind noch vorhanden und beweisen, wie gewissenhaft der Künstler bis zum letzten Augenblicke blieb. *

* Wien, Albertina. Studie in rother Kreide, hoch 4 5/6", breit 5 1/2"; das nackte Modell für den Apostel mit dem Buch links im Vordergrunde der ‚Verklärung', ein wenig abweichend von der Figur im Gemälde in der Neigung des Kopfes und der Lage der Blätter, aber meisterhaft in jedem Zuge.

In derselben Sammlung: dieselbe Figur wie die vorhergehende mit dem Apostel unmittelbar dahinter, der nach dem Himmel zeigt, in rother Kreide, hoch 11 1/3", breit 8 7/12", zwei sehr schöne Actstudien in der Bewegung gleich der Ausführung des Gemäldes. Eine schöne Wiederholung dieser Zeichnung der Albertina befindet sich in Chatsworth, offenbar von Penni und wahrscheinlich angefertigt, um die Gewänder hinzuzufügen.

British Museum. Kopf des Heiligen im Vordergrund, schattirt und durchgeführt in schwarzer Kreide, in Lebensgrösse, zur Uebertragung auf das Bild durchstochen, hoch 15 3/4", breit 13 3/4"; aus den Sammlungen Flinck, Devonshire, Lawrence, König von Holland. Hier ist der Kopf kahler, das Haar länger und das Gesicht weniger idealisirt als im Gemälde, aber die Ausführung ist sehr kunstvoll.

Wien, Albertina. Actzeichnungen zu drei Aposteln in der Mitte am

Als Michelangelo sich überzeugt hatte, dass die Gehülfen seine Gedanken nicht verstehen und die Meisterschaft und den eigenthümlichen Charakter seiner Formen nicht wiedergeben konnten, entliess er die Florentiner, welche er zu seiner Unterstützung angeworben hatte, und nahm seit der Zeit von seinen Untergebenen nur die allerformellste und unbedeutendste Hülfeleistung an. Unter

---

Fusse des Berges Tabor in rother Kreide, hoch $12^1/_{12}$", breit $10^1/_{12}$", übereinstimmend mit den Figuren des Gemäldes, nur dass einer von ihnen hier bartlos ist, nämlich der Jünger mit der Hand auf seiner Hüfte, der den Arm quer über die Brust streckt, um seinem Nachbar den Wahnsinn des Knaben anzuzeigen, und der dritte Jünger, welcher vor ihnen mit erhobenen Händen kniet; — sehr kunstvolle Ausführung.

Oxford no. 137, hoch $19^3/_4$", breit $14^1/_2$". Schwarze Kreide. Lebensgrösse. Schattirte Studie des Kopfes und der Hände des zuletzt beschriebenen Apostels und des vornübergebeugten Jünglings zu seiner Linken. Das Haar des Letztern ist im Gemälde länger und auch sorgfältiger und zierlicher angeordnet. Die Ausführung der Studie ist bewunderungswürdig (s. Taf. XIV).

Oxford no. 138, hoch $10^3/_4$", breit $9^1/_4$". Kopf des auf den Knaben zeigenden Apostels, zu dem wir die Actzeichnung mit zwei andern zusammen soeben in der Albertina beschrieben haben. Diese Zeichnung ist nicht echt.

London, Sammlung Malcolm. Derselbe Kopf wie der vorige, angeblich original (von uns nicht gesehen).

Louvre. Zwei Modellstudien neben einander zu dem sich beugenden Jüngling, dessen Kopf und Hände wir eben in Oxford no. 137 gefunden haben; Zeichnungen in rother Kreide zu der ganzen Figur in zwei verschiedenen Stellungen, eine mehr vornübergeneigt als die andere und nach verschiedenen Modellen; beide vorzüglich ausgeführt in Raphaels grossartigster Weise.

Mailand, Ambrosiana. Rothe Kreidestudie zu den nackten Figuren des besessenen Knaben und seines Vaters, ähnlich dem Gemälde, abgesehen von dem Kopf des letzteren; sehr geschickt.

Chatsworth. Die Figur des Moses skizzenhaft in Umbra lavirt mit Weiss; sehr frei behandelt in der Manier des Penni und vielleicht für seine Copie in Madrid angefertigt.

Wien, Albertina. Feder- und Dinte-Skizze, hoch 20", breit $14^1/_4$" mit den nackten Figuren der ganzen Composition, so wie sie bekleidet im Gemälde erscheinen, wahrscheinlich aus Raphaels Studien von Giulio Romano zusammengestellt.

Oxford, no. 139. 140. 144. Studien zu zwei Füssen und zwei Händen in Lebensgrösse und durchstochen wie Cartons. Diese Fragmente sollen zur Verklärung gehören, aber wir können sie dort nicht finden.

Chatsworth. Kopf eines Apostels mit einem besonderen Umriss der gen Himmel erhobenen Hand, schon erwähnt als eine Studie für den Carton zu St. Paul in Lystra (S. 246). Es sieht so aus, als wäre sie für den Jünger in Profil benutzt, der in der ‚Verklärung' auf den Heiland deutet.

Kreidezeichnung in Oxford

(nach Braun).

diesen Umständen schuf er die Fresken der Sistina mit der Vollkommenheit und dem Erfolg, welchen Raphael seinerseits in der sixtinischen Madonna erreichte. Raphael aber hatte in einiger Hinsicht nicht die Ausdauer seines grossen Nebenbuhlers. Obgleich seine Feinde ihn deutlich auf die Gefahr hinwiesen, die ihm drohte, wenn er sich nicht durchaus auf sich selbst verliess, war sein Entschluss, sie zu vermeiden, doch nicht beständig, und obgleich Vasari versichert, dass seine Absicht war, die ‚Verklärung' mit eigener Hand auszuführen, so malte er doch nur zwei Drittel davon und überliess den Rest seinen Gefährten. Wenn das ganze Gemälde so ausgearbeitet wäre wie die Erscheinung Christi auf dem Berge, so würden wir nicht zu berichten haben, dass das letzte Meisterwerk eines unsterblichen Malers, obgleich an sich eine der schönsten Schöpfungen der italienischen Schule, doch als Ganzes nicht auf der Höhe der sixtinischen Madonna steht.

Der Vorwurf, welchen Raphael behandeln sollte, war nicht leicht. Er war einer Stelle des Evangeliums nach Matthäus entnommen, in welcher erzählt wird, wie Christus mit Petrus, Jacobus und Johannes auf einen hohen Berg stieg und vor ihnen verklärt wurde: „und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden weiss als ein Licht. Und siehe, da erschienen ihnen Moses und Elias, die redeten mit ihm." Unterdessen aber waren die übrigen Jünger am Fusse des Berges Tabor geblieben, und grade während der Verklärung war ein Mensch zu ihnen gekommen mit seinem mondsüchtigen Sohne.* Die Gleichzeitigkeit der beiden Vorgänge ist also durch die Schrift angedeutet, und man kann Raphael keinen Vorwurf daraus machen, dass er versucht hat, sie in einer Composition zu vereinen.

Die Erscheinung Christi, welcher, ganz von vorne gesehen, mit ausgestreckten Händen aufwärts schwebt und sein Gesicht gen Himmel kehrt, während Moses und Elias herabgekommen sind, um mit ihm nach oben zu fliegen, ist eine der schönsten Darstellungen eines Gegenstandes, an dem sich die Kraft der Maler seit Jahrhunderten erprobt hatte. Der Mantel, welcher die Glieder des

* Matthäus XVII, 16.

Erlösers umhüllt und in weiten Falten über seine linke Schulter fliegt, wird von dem Luftzug geschwellt und der Wurf der Gewandung ist kunstvoll angeordnet, um die Anmuth und Elasticität einer Gestalt zu erhöhen, welche edel in der Bewegung, vollkommen in den Verhältnissen und erhaben in der Schönheit ihrer Formen und Züge ist. Mit hoher Feinheit ist diese grossartige Erscheinung von ihrem eigenen übernatürlichen Licht erhellt, wie sie sich abhebt von dem noch grösseren Glanz der Wolken, welche sie umgeben, und dies tritt um so mehr hervor, als die helle Gluth, indem sie nach allen Seiten ausstrahlt, stärkere Schatten auf den benachbarten Figuren des Moses und Elias hervorruft, welche ihren Standpunct vor und unter dem Erlöser einnehmen. Moses, welchem Strahlen gleich Hörnern aus der Stirn hervorschiessen, bewegt sich zur Linken aufwärts, zum Theil den Rücken zeigend, sein Gesicht soweit geneigt, dass man deutlich das bärtige Profil sieht. Er sieht auf Christus und drückt die Gesetzestafeln an die Brust; ein Mantel bedeckt seine ganze Gestalt mit Ausnahme des linken Fusses, der herabhängt, und des rechten, der durch eine Beugung des Knies erhoben ist. Der bärtige Elias auf der andern Seite trägt mit beiden Händen das Testament, das an seiner Brust ruht, und schwebt schräg vor dem Nebel, der eine Baumgruppe an dem Abhang auf der hinteren Seite des Berges zum Theil verdeckt. Das Licht, welches zwischen den Patriarchen senkrecht niederfällt und ihre Gestalten in entgegengesetzter Richtung streift, trifft von oben auf die drei Apostel, welche auf dem Boden ruhen. Von der blendenden Helle der Erscheinung aufgeschreckt, sind sie zitternd in die Höhe gefahren. St. Petrus wendet sich und wirft sich zur Erde nieder, den Blick zu Boden gerichtet und die rechte Hand erhoben. Neben ihm erhebt sich Jacobus mechanisch auf seinem Ellbogen, beschattet mit der Hand die Augen, welche vom Lichte schmerzen, und bewegt sein rechtes Bein, indem er sich umdreht, um das harte Lager zu verlassen. Johannes sucht sich knieend aufzurichten, während er aber sein rechtes Bein ausstreckt und seine Gestalt vom Rasen erhebt, wird er von der Vision geblendet, und die Hand, welche er an die Stirne hält, wirft einen Schatten über sein jugendliches Antlitz.

Der Glanz, welcher den Heiland umgab, als er betete, ruht noch auf dem Fleck, welchen er verlassen hat, und bedeckt den Gipfel des Berges in seiner ganzen Ausdehnung, sodass wir in verhältnissmässiger Dunkelheit zur Rechten eine ferne Landschaft sehen, wo Gebäude auf einer Höhe und Landhäuser unter Bäumen sichtbar werden und eine Brücke im Grunde einen Fluss überspannt. Zur linken Seite fällt ein Schimmer auf zwei Diaconen, St. Julianus und St. Laurentius, welche vor einem Baume knieen, indem der Erstere die Arme in Ergebenheit sinken lässt, der Andere seine Hände zum Gebet vereinigt. Der Anachronismus in diesen Figuren hat Anlass zu strengem Tadel gegeben. Raphael würde sich aber wahrscheinlich nicht für schuldig erklärt haben und hätte ohne Zweifel sich darauf berufen, dass er so nach dem Befehl seiner Gönner verfahren sei. Die Wirkung ist um so seltsamer, da die beiden Geistlichen von der Furcht und Ueberraschung, welche die Apostel äussern, unberührt bleiben.

Es ist mit einigem Schein von Wahrheit behauptet, dass die so majestätisch geschilderte Scene, wenn überhaupt, so äusserst künstlich verknüpft sei mit dem Theil der Composition, welcher darstellt, wie der mondsüchtige Knabe zu den Jüngern am Fusse des Berges kommt. Die Gruppen in dieser Abtheilung des Bildes sind voll von Leben und Mannigfaltigkeit und sorgfältig und kunstreich znsammengesetzt. Allein die unmittelbare Naturwahrheit, durch welche diese Eigenschaften erhöht sind, ist ursprünglich dem Charakter des Malers nicht so eigen, wie seine milde Anmuth. Wir bewundern die künstlerische Kraft des Meisters, während wir die mehr natürliche und ungezwungene Entfaltung seines Genius vermissen; ganz abgesehen von den schon bei Vasari bemerkten Fehlern des Colorits, welche die Zeit eher vergrössert als vermindert hat, sowie von der deutlichen Mitwirkung Giulios und Pennis in dem untern Theile des Bildes und abgesehen auch von der Thatsache, dass die Zusammenordnung der beiden verschiedenen Vorgänge eine Aufgabe war, welche in Wahrheit selbst einen Künstler von Raphaels Macht auf die Probe stellen konnte.

Bei der Composition der ‚Erweckung des Lazarus' hatte Sebastiano del Piombo den Vortheil, dass er seine ganze Aufmerk-

samkeit nur auf eine Scene zu richten brauchte; Raphael dagegen hatte in der ‚Verklärung' zwei Vorgänge zu vereinen, welche in ihrer malerischen Erscheinung von einander weit verschieden waren. Statt den Meister zu tadeln, dass er diese Vereinigung unternommen hat, müssen wir vielmehr die Kunst anerkennen, mit welcher sie durchgeführt ist. Es ist allerdings sehr wahrscheinlich, dass Michelangelo sich geweigert hätte, eine Aufgabe zu übernehmen, wenn er glaubte, dass sie ein Verstoss gegen die ersten Regeln der Kunst in sich schliesse. Allein Raphael war nicht zu stolz, um zu versuchen, was die Willenskraft eines Menschen in solchem Falle hervorbringen könne, und das Ergebniss war, wenn auch nicht ganz und gar, so doch nahezu ein glänzender Erfolg. Ein neuerer Historiker hat mit Recht Goethe zur Vertheidigung Raphaels angeführt. Raphael hat die Gesetze der künstlerischen Wahrheit nicht überschritten, indem er gezwungen war, dem Text der Bibel zu folgen und in eine Handlung zusammenzufassen, was eigentlich zwei auf einander folgende Scenen waren. Da er einmal den Text angenommen hatte, war er genöthigt, Vorgänge zu vereinen, welche zugleich getrennt und doch untrennbar waren. Die Verklärung, welche nahegerückt werden und doch in der Höhe und im weiten Luftraum geschildert werden musste, die Begegnung der Apostel mit dem kranken Knaben, welche ebenfalls Tiefe des Raumes erforderte, der doppelte Augenpunct, die verschiedene Beleuchtung und die ungleichen Verhältnisse: alle diese Widersprüche mussten zu einer harmonischen Gestaltung überwunden werden und Raphael hat dies dadurch erreicht, dass er in genialer Weise die einzelnen Theile verknüpfte, indem er den verklärten Christus gross an Gestalt, aber in schwacher Färbung schilderte und das Uebrige mit den stärksten Gegensätzen in Empfindung, Haltung, Ausdruck und Bewegung erfüllte, welche er zu der höchsten Steigerung dramatischer Kraft zusammenfasste.*

Die Verbindung der Gruppen im Vordergrunde mit denen auf dem Berge Tabor ist unmittelbar hergestellt durch die Geberde der beiden Jünger zur Linken, welche, ohne noch von dem Wunder

* Vgl. A. Springer, Raffael und Michelangelo II, p. 192.

zu wissen, auf den Hügel hinzeigen, auf welchen Christus hinaufgestiegen ist; der eine, welcher Rücken und Scheitel zeigt, erinnert seine Nachbaren an die Abwesenheit des Heilandes, der andere mit ähnlicher Bewegung wendet sich zu dem Vater des Mondsüchtigen, als wenn er sagen wollte, hier auf Erden giebt es keine Macht, zu heilen, nachdem der Heiland uns verlassen hat. Zur Rechten sieht man den Knaben in Zuckungen von seinem Vater gehalten: er rollt die Augen, sodass sie schielen, und zeigt in krampfhafter Bewegung nach dem Berge Tabor. Trotz seiner Krankheit ist er von kräftiger und muskulöser Bildung, sein linker Arm ist gesenkt, die Finger gespreizt. Seine Gestalt ist bis zum Gürtel nackt, seine einzige Bekleidung ein kurzer Rock, der bis zu den Knieen herabgeht und von einer geknoteten Binde gehalten wird. Der Vater beugt sich vor, wie er den Knaben mit beiden Händen unter den Achseln stützt, und blickt mit starren glasigen Augen auf die Apostel, deren Worte er eben gehört hat. Sein Weib, wie es scheint, kniet zur Seite ihres Sohnes, dessen Gestalt sie ganz verdeckt bis auf den Arm, welcher über seiner Brust liegt, und das Gesicht, das mit einem Ausdruck demüthigen Verlangens denen zugewandt ist, von denen sie Heilung erwartet. Es ist von lebhafter Empfindung erfüllt und gleicht in der Bildung früheren Schöpfungen Raphaels wie der ‚H. Katharina' in London, der ‚Madonna d'Alba' und den Marien des ‚Spasimo'. Fünf Verwandte des Knaben bilden eine Gruppe im Hintergrunde. Vor dieser Scene, doch durch eine Strecke des Bodens davon getrennt, sind vier Apostel stehend oder sitzend, von denen der eine seinen Arm ausstreckt, um einem bärtigen Gefährten hinter ihm den Vorgang zu erklären; ein anderer vor diesen Beiden blickt halb knieend auf den Knaben und erhebt die Hände zum Zeichen des Mitgefühls, während ein Jüngerer, dessen schönes jugendliches Profil von reichen Locken umrahmt ist, sich mit den Händen auf der Brust vornüber beugt. Hier finden wir nach so langer Zeit ein schwaches Echo wieder von der Harmonie der Linien, welche Raphael in den knieenden Gläubigen der Disputa entfaltete. Im Gegensatz zu diesen Gestalten stehen durch die ernste Würde der Mienen und die strenge Grösse der Erscheinung die übrigen Apostel, deren

breite Bildung und machtvolle Bewegung die realistischen Neigungen Raphaels in seinen letzten Tagen bekunden. In dieser Hinsicht besonders hervorragend ist der bejahrte, doch kraftvolle Mann im Vordergrunde links, dessen buntes Gewand sich in einem Gewässer zu seiner Seite wiederspiegelt. Dieser greise Jünger hatte eben in einer Schrift gelesen, als er von der Ankunft des Knaben und seiner Freunde unterbrochen wurde. Er lässt die Rechte mit dem Buch zu Boden sinken, dreht den oberen Theil des Körpers, um den Kranken zu betrachten, die ausgestreckte linke Hand verwundert öffnend, und ist gebannt von Ueberraschung über das Schauspiel, das er vor sich sieht. In dieser Gestalt ist der ganze Genius Raphaels mit voller Entfaltung seines künstlerischen Vermögens ausgesprochen: grosser und muskulöser Körperbau, vollendet in Zeichnung und Modellirung, Glieder von trefflicher Bildung und Verkürzung, Hände und Füsse von genauester Richtigkeit und Gewänder von edelstem Wurf, Alles vereint mit einer glänzenden Vertheilung von Licht und Schatten, so dass wir den Eindruck eines unübertrefflichen Meisterwerkes empfangen. Wir können den Gedanken nicht unterdrücken, dass Raphael zu dieser erfolgreichen Anstrengung veranlasst war durch den Wetteifer mit Sebastiano del Piombo, den er in allen Elementen der höchsten Kunst zu übertreffen suchte, indem er sich dabei in den Grenzen der Natur hielt, welche Michelangelo allein zu überschreiten wagte.

Die Mitte des Vordergrundes nimmt die schöne Gestalt einer knienden Frau ein, welche bis auf den linken Arm, die Schulter und den linken Fuss mit Rock und Mantel bekleidet ist. Sie dreht dem Beschauer fast den Rücken zu, wendet aber, auf die Krämpfe des Knaben hinweisend, ihr Profil zu dem Apostel neben ihr, dess Kraft zu heilen sie mit grossartigem Nachdruck anruft. Die volle Gestalt, das classische Gesicht mit dem in Flechten geordneten Haar, zeigen alle die idealen Schönheiten von Raphaels letztem Stil, den Typus der Göttinnen der Farnesina und der wassertragenden Frauen des ‚Brandes im Borgo'. Wäre Raphael seinem Vorsatz treu geblieben und hätte Alles selbst gemalt, wie den oberen Theil und die linke Seite der ‚Verklärung', — hätte er es nicht Giulio Romano überlassen, die Gewandung der knienden Frau, den

Leib des mondsüchtigen Knaben, das Kleid seines Vaters und die Gruppe der Verwandten hinter ihm zu malen —, so würde er ein vollkommeneres Werk geschaffen haben als das, welches jetzt im Vatican unsere Bewunderung in so hohem Grade beansprucht. Aber mit allen diesen Einschränkungen müssen wir sagen, dass er doch noch im Stande war, Sebastiano del Piombo zu übertreffen und dass er seine Laufbahn mit einem Meisterstück beschlossen hat, das sein Nebenbuhler zu erreichen nicht vermochte.*

Wie Vasari in rührenden Worten sagt, hat Raphael in dem Versuch, die Macht und den Werth seiner Kunst zu zeigen, alle seine Kraft so gewaltig zusammengefasst und dem Antlitz des Heilandes eine solche Vollkommenheit gegeben, dass er, als dies vollendet war, zu sagen schien: „Dies ist das Letzte, was ich in dieser Welt machen werde. Ich werde niemals wieder einen Pinsel anrühren." †

Und so war es.

Am 24. März war er noch gesund und mit seinem gewohnten Fleiss beschäftigt, seine öffentlichen und privaten Pflichten zu er-

* Die Verklärung. Gallerie des Vaticans no. XVIII, Holz, hoch 4,05 m, breit 2,78 m. Dies Gemälde wurde erst 1522 in Rom der Oeffentlichkeit übergeben. Es blieb bis 1757 auf dem Hochaltar von S. Pietro in Montorio. Es wurde damals von S. Pozzi für St. Peter in Mosaik copirt. Im J. 1797 wurde es nach Paris gebracht und dort gereinigt. Im J. 1815 wurde es dem Vatican zurückgegeben.

Gegenwärtig sind die Schatten im Vordergrunde sehr dunkel geworden und einzelne Theile sind übermalt, wie die Zehen des Apostels im Vordergrunde links und die Schulter des Apostels zunächst der knienden Frau. Die ganze Oberfläche ist durch helle Töne mehr oder weniger verändert.

Gian Francesco Pennis Copie des Bildes, ursprünglich für Papst Clemens VII. ausgeführt (Vasari VIII, p. 243), wurde von diesem nach Neapel gebracht und blieb zu Ischia im Besitz des Marchese del Vasto. Sie kam später nach Madrid und ist jetzt dort im Museum no. 2125. Es ist eine schwache Copie in der Grösse des Originals mit Abweichungen in der Farbe der Gewänder und der Bäume hinter St. Julian. Die Figur des H. Lorenz ist ganz fortgelassen.

Zwei andere Copien in der Sacristei des Escorial und im Besitz des Cavaliere Cavaiete in Rom sind dürftige Wiederholungen. Die letztere ist klein und ist für eine Skizze zu dem Gemälde Raphaels gehalten. Es ist aber nur eine alte Copie.

† Vasari VIII, p. 50.

füllen. An diesem selben Tage glaubte er offenbar noch, dass er ein langes Leben nutzbringender und einträglicher Arbeit vor sich habe. Er unterzeichnete einen Vertrag mit den Chorherren von St. Peter, in welchem er von einem älteren Pächter die Rechte auf das Grundstück übernahm, auf dem er einen neuen Palast erbauen wollte, neben der Kirche San Biagio della Pagnotta in der Nähe von der Via Giulia und San Giovanni de' Fiorentini.* In den darauf folgenden Tagen ist er vielleicht dem Fulvio in das Labyrinth seiner Ausgrabungen gefolgt. Am 28. erkrankte er und sank auf das Lager, von welchem er nicht wieder aufstehn sollte.

Er starb am 6. April 1520, nachdem ihm Lorenzo de' Medici und die Cardinäle Cibò und de' Rossi voraufgegangen waren, während Bibiena und Leo ihn nur wenige Monate überlebten. Die Schnelligkeit, mit welcher das Fieber einen so begabten und weithin bekannten Mann dahinraffte, und die Wunderzeichen, welche seine letzten Stunden begleiteten, würden in einer früheren Zeit Anlass zu einer Legende gegeben haben. Leo X. war gleich von Anfang an von der Gefahr unterrichtet, in welcher sein Lieblingsmaler schwebte. Er erkundigte sich oft und theilnahmsvoll nach seinem Zustande und hörte endlich von seinem Tode „mit masslosem Kummer".† Selbst Sebastiano hatte ein freundliches Wort für den Mann, den er geschmäht hatte. „Ich denke," schrieb er an Michelangelo, „Ihr wisst, wie der arme Raphael gestorben ist, und Ihr werdet Euch über die Nachricht betrübt haben. Möge Gott ihm Vergebung gewähren."‡

Paulucci schrieb an den Herzog von Ferrara am 7. April:

„Raphael von Urbino ist in der Rotonda begraben; er ist an einem anhaltenden hitzigen Fieber gestorben, an dem er schon seit acht Tagen litt, und da er ein Mann von seltener Tüchtigkeit

---

* S. das Document in der Gazette des beaux arts 1880, p. 359.

† Marcantonio Michiel an Antonio di Marsilio in Venedig, Rom, 11. April 1520, in Anon. ed. Morelli p. 210.

‡ Sebastiano an Michelangelo, Rom s. d. bei Pini, Scritture no. 143.

gewesen ist, wie Ew. Excellenz bewusst ist, so thut es Jedem leid, der ihn gekannt hat, und wahrhaftig! es war ein grosser Verlust."*

Der bösartige Charakter der Krankheit erhellt aus dem Umstande, dass das Begräbniss innerhalb vier und zwanzig Stunden nach dem Tode Statt fand.

In dieser kurzen Zeit aber kamen alle römischen Künstler, um die Leiche zu sehen, und sie fanden zu Häupten des Bettes die ‚Verklärung' — das letzte Werk der Hände, die nun regungslos vor ihnen lagen.

Ein gewisser Pandolfo Pico della Mirandola beeilte sich, Isabella Gonzaga von dem traurigen Ereigniss in Kenntniss zu setzen:

„Ew. Excellenz wird heute von nichts Anderem hören als von dem Tode Raphaels von Urbino, welcher in der vergangenen Nacht, nämlich der des Charfreitags, gestorben ist; er lässt den Hof in tiefster und allgemeinster Trauer über den Verlust der Hoffnung auf grosse Dinge, welche man von ihm erwartete, und welche unserer Zeit Ruhm gebracht hätten. Denn man sagt allerdings: man konnte sich noch alles Grosse von ihm versprechen sowohl wegen dessen, was er schon geleistet hat, als wegen der grösseren Unternehmungen, welche er begonnen hatte."

Ueber die Wunderzeichen sagt er:

„Bei dem Tode dieses Mannes wollten die Himmel eines von den Zeichen geben, welche sie beim Tode Christi, als lapides scissi sunt, erscheinen liessen: der Palast des Papstes öffnete sich, sodass er einzustürzen drohte, und S. Heiligkeit flüchtete sich aus ihren Gemächern und begab sich in die, welche Innocenz der Achte erbauen liess."

Endlich schliesst er:

„Hier spricht man von nichts Anderem als von dem Tode dieses trefflichen Mannes, welcher mit 33 Jahren sein erstes Leben beschlossen hat, das zweite aber, das des Ruhmes, welches

* Paulucci an den Herzog von Ferrara, Rom, 7. April 1520, bei Campori l. l. p. 30.

keiner Zeit unterworfen ist und auch dem Tode nicht, wird ewig dauern.“*

Das Urtheil der Jahrhunderte hat die Meinung des Pico della Mirandola bestätigt: der Name Raphaels, dessen Gebeine noch heute im Pantheon ruhen, ist der Welt bekannt und wird nach menschlichem Ermessen nie vergessen sein.

---

* Pandolfo Pico della Mirandola an Isabella Gonzaga, Rom, 7. April 1520, bei Campori, Notizie e documenti per la vita di Giov. Santi e di Rafaello p. 13. 14. Auch Andere, wie Tebaldeo und der Venezianer Michiel haben Raphael für jünger gehalten; er war bei seinem Tode 37 Jahre alt.

ANHANG.

Wir haben zu Ende des siebenten Kapitels eine Beschreibung der Loggien versprochen.

In der ersten Kuppel am Anfang der Halle finden sich vier Bilder:

1. Gott Vater bewegt sich durch das Chaos von Licht und Finsterniss wie mit der Gewalt eines Blitzes vorwärts getrieben. Er ist bärtig und bekleidet gleich einem Jupiter. Obgleich Theile der Oberfläche beschädigt sind, sieht man doch die tiefen Farben und die dunklen Schatten noch wohl abgewogen, wie sie von Giulio Romano und Penni gemalt waren. Die Studie für Gott Vater in der Sammlung Ranghiasci zu Gubbio, eine Federzeichnung, welche mit Umbra schattirt und mit Weiss gehöht ist, scheint von Giulio ausgeführt oder von Penni unter seiner Leitung und ist ohne Zweifel auf dem gewöhnlichen mechanischen Wege bis zum Umfang des Frescos vergrössert worden. Eine Copie dieser Zeichnung in der Sammlung Santarelli der Uffizien, ist nur eine Schülerarbeit und vielleicht dieselbe, welche dem König Wilhelm von Holland gehörte (s. Passavant II, p. 534).

2. Gott Vater über der Erdkugel schwebend, auf welcher die Wasser von dem Lande geschieden sind, zeichnet sich durch seine majestätische Bewegung aus, deren Wirkung durch die malerischen Bogenlinien der Gewandung noch erhöht wird. Die ganze Erscheinung erinnert an Petrus und Paulus in der ‚Vertreibung Attilas' und ist ein schöner Gedanke, der von Giulio Romano mit raphaelischer Empfindung verkörpert ist. Die Ausführung ist gut, fast so gut in der That wie von Raphael, und da das Bild gut erhalten ist, macht es einen imponirenden Eindruck.

3. Gott Vater fliegt über die Erdkugel, über welcher auf den Befehl, den er durch seine ausgestreckten Hände ertheilt, Sonne und Mond erscheinen. Der blaue, gestirnte Himmel ist durch Abblätterung, die Gewandung durch Uebermalung verfärbt, wodurch dies Gemälde schwächer aussieht als die vorher genannten.

4. Gott Vater, in einen weiten Mantel gehüllt, welcher im Winde flattert, tritt ziemlich theatralisch in den Vordergrund einer Landschaft, welche mit zahlreichen Thieren angefüllt ist. Giovanni da Udine wird die Studien für die letzteren gemacht haben, unter denen die merkwürdigsten ohne Zweifel die indischen Bestien waren, welche Leo X. von dem König von Portugal zum Geschenk erhalten hatte.

In den rautenförmigen Feldern, welche diese vier Bilder umgeben, erinnern Halbfiguren von Engeln an den ‚Ezechiel' im Pitti.

In dem bronzefarbenen Monochrom unter dem Fenster war, wie wir aus Bartolis Kupferstich sehen, der Schöpfer mit einem Chor von Engeln dargestellt, wie er den Segen über den siebenten Tag ausspricht. Wir haben den Maler dieser Monochrome schon genannt.

Der Typus Gott Vaters ist in diesen vier Fresken in geistvoller Weise variirt. Im Allgemeinen sind die Gestalten Michelangelos von Giulio Romano nachgebildet; das erste Bild aber erinnert an den ‚Ezechiel', während wir in den andern das michelangeleske Element durch den Einfluss der Antike und durch Erinnerungen an Raphaels frühere Thätigkeit modificirt sehen.

Die zweite Kuppel enthält Gemälde von reicherer Anordnung als die erste.

1. Gott Vater, als ein alter Greis, bekleidet mit einem weiten Mantel, legt seine Hand auf die Schulter Evas, welche nackt mit über dem Busen gekreuzten Armen vor Adam steht, der sich auf einer Erhöhung des Bodens aufrichtet und auf die Stelle zeigt, wo die Rippe von ihm genommen ist. Ein Kaninchen vor der Mündung einer Höhle scheint die Fruchtbarkeit anzudeuten. Die schöne Landschaft des Hintergrundes hat durch Abblättern sehr gelitten. Vasari schreibt die Ausführung mit Recht dem Giulio

zu, welcher seine Vorliebe für Michelangelo nicht verleugnen kann. Die Figur Adams ist aber wenig mehr als eine Studie nach einem gewöhnlichen Modell.

2. Eva, auf der linken Seite im Profil gesehen, wendet sich gegen Adam und hält einen Zweig vom Baume der Erkenntniss mit der linken Hand. Ihre Rechte hält die Frucht, welche Adam nimmt, der auf einem umgestürzten Baumstamme zur Rechten sitzt. Zwischen ihnen hat Satan mit einem Frauenkopf seinen Schlangenleib um den Baum gewunden, aus dessen Zweigen er herausblickt. Auch hier ist Adam eine Modellstudie, welche weit unter der Figur Raphaels in dem ‚Sündenfall' der Camera dell' Eliodoro steht. Eva ist hübsch, nach der Natur gebildet und ein wenig in antikem Stile idealisirt. Die Composition ist leider ohne inneren Zusammenhang und scheint von Giulio nach Studien Raphaels auf gut Glück zusammengesetzt. An der Ausführung haben Giulio und Penni zusammen gearbeitet: sie ist weniger röthlich im Ton, als Giulio allein zu malen pflegt. Wenn eine Zeichnung in Düsseldorf, welche Raphael zugeschrieben wird und welche Passavant (II, p. 458) für eine Durchzeichnung nach Raphaels Original hielt, als ein erster Entwurf Giulios gelten kann, so würde sie beweisen, dass der erste Gedanke war, Adam und Eva sitzend darzustellen.

3. Die ‚Vertreibung aus dem Paradiese' erinnert an die Composition Masaccios zu Florenz, nur umgekehrt. Der Engel mit dem Schwert in der Hand steigt eine Treppe herab und treibt Adam und Eva vor sich her, von denen der eine sein Gesicht in den Händen birgt, die andere ihre Scham zu verdecken sucht. Der Engel unterscheidet sich von dem Masaccios darin, dass er Adam vor sich herstösst und nicht hinausweist. Seine Bewegung gleicht mehr der eines Engels auf einem der Fresken in der oberen Kirche zu Assisi. Er zeigt drohende Energie vereint mit Würde und ist in dem Stile Raphaels gebildet, wie er im ‚Heliodorus' erscheint. In der Figur Evas aber erkennen wir die gröbere Formengebung Giulios, dessen Malweise hier deutlicher hervortritt als im ‚Sündenfall', obgleich sie noch durch die Beihülfe Pennis modificirt ist. Unglücklicher Weise ist der Kopf des Engels abgescheuert und die Landschaft verfärbt.

Die Zeichnung in Wasserfarbe mit Schwarz und Weiss zu Windsor entspricht dem Fresco und ist mit Quadrirung von Giulio Romano auf die Wand übertragen.* Die Erinnerung an Masaccio muss in Raphael sehr lebendig gewesen sein, da er dieselbe Composition unter den Stuckreliefs der Loggien anbringen liess.

4. Eva sitzt spinnend mit ihren zwei Kindern am Fusse eines Baumes, während Adam etwas weiter zurück sein Feld besät.

Das zweite Bronze-Monochrom, welches untergegangen ist, zeigte Kain und Abel an ihren Altären knieend, Gott Vater in der Luft auf der Seite Abels, und zur Rechten Kain seinen Bruder erschlagend.

Die beiden ersten Fresken sind Werke, zu denen Raphael den Gedanken gab: er stand dabei wesentlich unter dem Einfluss der Antike, und Giulio und Penni brachten etwas von dem Stile Michelangelos hinzu. Die Schöpfung Adams ist durchaus verschieden von der des letzteren in der Sistina, welche wie gewöhnlich mehr eine Eingebung des Genius als eine treue Wiedergabe der biblischen Geschichte ist. Bei der Composition des ‚Sündenfalls' vereinigte Michelangelo diesen Vorgang mit der ‚Austreibung aus dem Paradiese'. Er lässt Adam in demselben Augenblicke die Frucht pflücken, in welchem Eva sie ihm anbietet, eine Auffassung, welche mehr natürlich als schriftgetreu erscheint.

Die Fresken der dritten Kuppel handeln alle von der Geschichte Noahs.

1. Der Bau der Arche ist dargestellt durch das Gerüst eines Gebäudes, vor welchem der bärtige Noah im Profil steht und einigen Arbeitern Anweisungen giebt, welche im Vordergrunde links eine thätige Gruppe bilden. Drei von diesen Leuten, fast

* Eine Studie zu Adam und Eva in rother Kreide auf grünem Papier, hoch 15″, breit 11″, welche im Katalog der Sammlung Jabach verzeichnet ist, befindet sich jetzt im Louvre unter no. 330, hoch 0,325 m, breit 0,187 m. Herr Reiset schreibt sie dem Andrea del Sarto zu. Auf der Rückseite sind drei nackte Männer, die im Laufe ihren Rücken zeigen; sie sind von derselben Hand, wie Adam und Eva.

ganz nackt, arbeiten mit Deissel, Axt und Säge. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Gehölz und einem Schloss. Das gewaltsame Wesen und die gemeine Beschäftigung der Zimmerleute steht in lebhaftem Gegensatz gegen die würdige Haltung Noahs, dessen Gestalt und Bewegung unverkennbar auf eine Figur in Lionardos ‚Anbetung der Könige' in den Uffizien zurückweist. Die Umrisse sind so kühn wie die Farben kräftig, Licht und Schatten wohl abgewogen. Wir erkennen den Stil Giulios in den grossen muskulösen Körperformen, und ihm schreiben wir auch die Composition zu. Die Ausführung ist grossen Theils von Penni. Die von Passavant erwähnte Zeichnung in Villa Pamfili zu Rom ist nicht mehr aufzufinden. Sie war nach der Beschreibung in schwarzer Kreide ausgeführt und mit Weiss gehöht, hoch $8\frac{1}{2}$", breit 15".

2. Die ‚Sündfluth' fordert die Vergleichung heraus mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Paolo Uccello in Santa Maria Novella zu Florenz und von Michelangelo in der Sistina. Wir wissen aber, wie unnütz es sein würde, die Arbeit von Raphaels Gehülfen mit der Buonarrottis zu vergleichen. Giulio, welcher die Composition wahrscheinlich unter Aufsicht seines Meisters entworfen hat, liess sich zum Theil durch Raphaels Erinnerungen an das Werk Uccellos leiten, sowie durch seine eigene Vorliebe für die Fresken der Sistina. Er vereinigte Beides mit Studien nach der Antike, wozu er in Rom Gelegenheit hatte. Die Anordnung ist gut, die Handlung energisch, mannigfaltig und voll von dramatischem Ausdruck. In der Mitte des Vordergrundes steigt ein bärtiger Mann mit einem Kinde im Arm aus dem Wasser und zieht eine Frau ans Ufer, welche ebenfalls ein Kind auf den Schultern trägt. Ein anderer Mann taucht aus den Fluthen auf mit einer Frau, welche offenbar leblos in seinen Armen liegt. Ihm folgt wiederum Einer auf einem schwimmenden Pferde. Die zweite dieser Gruppen, welche im Geiste Buonarrottis, und die dritte, welche in dem Uccellos geschaffen ist, zeigen die Quellen an, aus denen der Künstler geschöpft hat. Aber die zweite verräth auch deutlich die Nachahmung der Gruppe des Ajax und Patroclus, welche bis 1570 in Rom war und jetzt in der Loggia de' Lanzi

steht.* Auf dem Ufer rechts sind Mütter und Kinder zusammengedrängt unter dem Laubdach niedriger Büsche, welche der Sturm biegt, während eine Frau halb im Wasser sich an einen Baumstamm anklammert. Eine von den Müttern erinnert mit ihren Kindern an die Gruppe der Niobe, und die Frau dahinter, welche ihren Mantel erhebt, erscheint noch deutlicher als eine Nachahmung des antiken Werkes. In der Mitte des Hintergrundes sucht ein Mann mit einem Stock einen Andern zu verhindern, in einen untergehenden Nachen zu klettern. Auf dem Lande ist ein Mensch erschöpft niedergesunken und daneben steht Einer, der sein vom Winde aufgeblasenes Gewand festhält. Weiterhin sieht man Schiffe, welche der Küste zueilen, und dahinter erscheint die Arche, hell erleuchtet von einem Blitzstrahl, welcher die Menschen in ihrer Nähe auseinander treibt. — Obgleich Vasari dies Fresco nicht unter den Werken Giulios aufführt, gehört es ihm doch ohne Zweifel und ist offenbar von ihm mit ungewöhnlicher Kunst ausgeführt, namentlich in Bezug auf Kühnheit der Beleuchtung und Mannigfaltigkeit der Bewegung und des Ausdrucks.† Eine Zeichnung in Oxford (no. 105, hoch $9^3/_4$", breit 16") mit einem nackten Mann, der nach seinem im Winde flatternden Gewande greift, einem andern links mit dem Rücken gegen den Zuschauer und einer Mutter mit zwei Kindern, begleitet von einer Frau, die ihr Gesicht mit den Händen bedeckt, ist lange als eine Studie für den ‚Durchgang durch das rothe Meer' gehalten. Die Vorgänge entsprechen aber denen auf der rechten Seite und im Hintergrunde der ‚Sündfluth'. Es ist die Skizze eines der Gehülfen Raphaels, folgt aber mehr Michelangelo als Raphael.

3. Noah verlässt die Arche. Er steht auf seinen Stab gelehnt,

---

* Ein Bruchstück derselben Gruppe ist der Pasquino in Rom. — Auf einem Stich von Diana Ghigi, von dem allgemein angenommen wird, dass er nach einer Zeichnung von Giulio Romano gemacht ist, sehen wir den Kampf um die Leiche des Patroclus.

† Obgleich wir keine Zeichnung in Schwarz und Weiss zu diesem Gemälde kennen, waren zwei verschiedene Darstellungen dieses Gegenstandes in dem Katalog der Sammlung Jabach verzeichnet, eine auf grauem Papier, hoch $15^1/_2$", breit $12^1/_2$", eine andere hoch $11^1/_2$", breit 13".

umgeben von seiner Frau und seinen Söhnen, während die Thiere, welche das Fahrzeug verlassen, paarweise vorüberziehen oder durch die Luft fliegen. Bei einigen anmuthigen Zügen ist diese Composition dürftig und schwach ausgeführt. Sie ist auch stark beschädigt, einige Köpfe sind fast verschwunden. Die Thiere dürfen wir wohl dem Giovanni da Udine zuschreiben.

4. Noahs Opfer veranlasste die Schüler Raphaels zu gleicher Benutzung der antiken Reliefs, wie wir sie zur Zeit der Cartons beobachtet haben. Einige Figuren, wie z. B. die Stiere, die zum Opfer herbeigeführt werden, und ein Mann mit einem Widder, sind in demselben Geiste gehalten wie die des Cartons mit ‚St. Paul in Lystra'. Noah steht zur Rechten betend vor einem viereckigen Altar, auf welchem ein Feuer brennt. Hinter ihm sieht man einen Mann mit einem Widder, vorn links einen andern, der niederkauert, um ein ähnliches Thier zu schlachten; ein dritter bückt sich mit einer Schale, um das Blut aufzufangen. Auch hier haben wir die schwache Nachbildung einer ähnlichen Darstellung von Michelangelo in der Sistina. Die Skizze kann von Giulio nach Andeutungen Raphaels gefertigt sein. Aber die Zeichnung in Schwarz und Weiss in der Albertina zu Wien, welche alle Bestandtheile des Bildes enthält, zeigt den nachlässigen Stil eines Gehülfen, wie Polidoro da Caravaggio damals gewesen sein kann, mit kühnem Linienzug ohne viel Genauigkeit und wirksame Vertheilung von Licht und Schatten.* Die Ausführung des Frescos ist schwächer, als man sie von Giulio erwarten kann, und mag Penni zuzuschreiben sein. Die Thiere werden wie vorhin von Giovanni da Udine gemalt sein.

Das dritte Monochrom unter den Fenstern bezieht sich ebenfalls auf die Geschichte von Noah. Begleitet von seiner auf der Erde knienden Familie blickt er mit Ueberraschung auf den Regenbogen, auf welchen Gott Vater hinweist, der von einer Engelschaar umgeben zur Linken erscheint. Die Composition stammt

* Eine Wiederholung dieser Zeichnung in Wasserfarben, schwarz und weiss, aus den Sammlungen Reveil und Lawrence wurde auf der Auction des Königs Wilhelm von Holland verkauft.

ohne Zweifel von Giulio, ist aber wahrscheinlich ausgeführt von Perino del Vaga, dem, wie wir sahen, Vasari die zwölf Stücke dieser Serie zuweist. Eine Zeichnung im Städelschen Museum zu Frankfurt, welche vielleicht die von Richardson erwähnte ist, zeigt das Vermögen eines Künstlers, der das Fresco für einen Stich copirte (aus den Sammlungen Reveil, Lawrence und des Königs Wilhelm von Holland).

Die vierte Kuppel ist ganz mit Vorgängen aus dem Leben Abrahams angefüllt.

1. Melchisedek und seine Leute bringen Brod und Wein für Abraham, das Brod in grossen Körben, den Wein in vier hohen Krügen. Neben einem der ersteren steht Melchisedek und zeigt auf den Vorrath, welchen er Abraham zum Willkomm darbringt. Dieser erscheint in einem römischen Helm mit einer Lanze auf der Schulter. Zu beiden Seiten steht die Begleitung, welche die Geschenke anbietet und entgegen nimmt. Obgleich das Bild sehr verdorben ist und an manchen Stellen die Farbe verloren hat, hat es doch noch ein entschieden raphaelisches Aussehen und die Gestalt Melchisedeks erinnert an die St. Pauls und der Apostel in den Cartons. Der Fluss und die Berge des Hintergrundes geben eine Ansicht, wie sie wohl im Tiberthale vorkommt. Durch die ganze Composition geht eine leichte Bewegung. Die Zeichnung ist von Giulio, die Ausführung, wie es scheint, von Giulio und Penni.

2. Gott erscheint Abraham, der halb zu Boden gestürzt dem Beschauer den Rücken zuwendet und mit Ueberraschung sieht, dass das Feuer auf dem Altar brennt. Zwei Engel stützen die Arme Gott Vaters, ein Gedanke, welcher im ‚Ezechiel' wiederkehrt. Wie dort erinnert die Gestalt Gottes an die Schöpfungen Michelangelos. Die Composition ist ohne Zweifel dem Giulio zuzuschreiben, die Malerei dem Penni. Die Farben sind sehr abgescheuert. Richardson behauptet die Original-Zeichnung im Louvre gesehen zu haben.

3. Drei Engel erscheinen dem Abraham, welcher demüthig zur Linken kniet, während Sarah aus der Thür der Hütte hinter ihm blickt. Die Engel, wahrhaft raphaelische Gestalten, bilden eine schöne Gruppe innerhalb der Umzäunung von Abrahams Hause. Die beiden vorderen sprechen zu Abraham, der dritte

weiter zurück hält die Hand seines nächsten Gefährten. Ihre Bewegungen sind jedoch etwas geziert, ihre Glieder von grossen und muskulösen Formen, und wenn wir die kühne Behandlung Giulios vermissen, welcher die Hauptarbeit dem Penni überliess, so können wir doch mit Sicherheit vermuthen, dass von ihm und Raphael die Erfindung des Gemäldes herrührt. Von Giulio stammt auch die kleine Zeichnung in Schwarz und Weiss in der Albertina, welche, bis auf die Höhe der Berge im Hintergrunde, dem Gemälde entspricht; sie ist auf bräunlichem Papier, hoch $7\,^1/_6$", breit $9\,^1/_{12}$", aus den Sammlungen des Louvre und Rutgers.

4. Lot mit seinen Töchtern an der Hand verlässt Sodom, das man im Hintergrunde brennen sieht. Seine Frau hinter ihnen rechts hat das Haupt nach dem Feuer gewendet und ist in eine Salzsäule verwandelt. Ihre Gestalt ist gemalt, als wenn sie von Alabaster wäre. In der Zeichnung, welche Herrn Armand in Paris gehört und zur Uebertragung auf die Wand quadrirt worden, ist diese Feinheit noch nicht ausgedrückt. Die vier Figuren sind von Giulio in Schwarz und Weiss kühn auf das Papier geworfen und das Licht, welches sie von vorne trifft, erzeugt starke und wirkungsvolle Schatten auf der Erde; die Bewegungen sind elastisch und natürlich.* Das Wandgemälde ist grob gearbeitet mit Uebertreibungen in der Zeichnung und etwas steif in den Bewegungen.

In dem untern Monochrom, dem vierten der Reihe, mit dem Opfer Abrahams, erkennen wir eine Composition Giulios, wie eine Zeichnung in Schwarz und Weiss zu Windsor beweist:† die Erfindung geht wahrscheinlich auf Raphael zurück, welcher der Dar-

* Diese Zeichnung ist ohne Zweifel dieselbe, welche auf der Auction des Königs von Holland verkauft wurde, und stammte aus den Sammlungen der Königin Christine, Jabach, Crozat, Mariette, Rutgers, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence und Woodburne. Im Katalog der Sammlung Jabach ist die Grösse angegeben: hoch $12\,^1/_2$", breit 16".

† Windsor, eine rasch ausgeführte Federzeichnung mit kräftigen Umrissen, hoch $4\,^3/_4$", breit 16", wahrscheinlich aus der Sammlung Bonfiglioli zu Bologna. — Eine Wiederholung der Composition, in welcher die Figuren näher an einander gerückt sind, befindet sich in Windsor.

stellung eine andere Anordnung gab, als in seinem früheren Fresco in der Camera dell' Eliodoro, was schon deshalb nöthig war, weil der Raum, welchen das Gemälde ausfüllt, hier kein Dreieck, sondern ein längliches Rechteck ist. Ein Altar steht in der Mitte des Bildes und Abraham schickt sich an, seinen Sohn zu opfern, der in einfacher Haltung vor ihm kniet. Der Engel, welcher den Arm Abrahams aufhält, fliegt von links her quer durch die Luft; ein zweiter Engel rechts, welcher ein Lamm trägt, ist nicht so stark verkürzt wie der in der Camera. Wenig einfache Linien deuten an, dass der Vorgang auf einer Höhe stattfindet, einem von Winden umwehten Berge, von denen die Gewänder Abrahams und die himmlischen Boten bewegt sind. Links über dem Abhang des Berges tauchen die Köpfe zweier Diener und ihres Esels auf. Vasari schreibt das Bild ausdrücklich dem Perino del Vaga zu.*

Die fünfte Kuppel schildert das Leben Isaacs.

1. Der Herr erscheint auf einer Wolke zur Rechten: er zeigt auf Rebecca, welche links sitzt, das Gesicht auf die Hand gestützt, und warnt Isaac vor der Reise nach Aegypten. Isaac kniet in einer schönen Stellung mitten im Vordergrunde, indem er sich auf seinen Stab stützt und mit der Rechten rückwärts auf Rebecca deutet. Sein Kopf ist mit einem runden Hut bedeckt und seine Bildung gleicht dem antiken Mercur, obwohl Leib und Glieder des Malers Vorliebe für die kolossalen Verhältnisse Michelangelos bekunden; auch Rebecca ist der Antike nachgebildet sowohl in der Bewegung wie im Gesicht; Gott Vater gleicht dem Buonarrottis, welcher in der Sistina durch den Himmel fliegt, — was alles die Neigungen Giulio Romanos verräth, dem wir auch die kühne Technik und die starken Gegensätze von Licht und Schatten zuschreiben werden, welche das Fresco aufweist. Den Schauplatz bildet eine grossartige Landschaft mit Bäumen und Kräutern in Berg und Thal und einem Schloss auf dem Gipfel eines Hügels, hinter welchem eine Gebirgskette sichtbar wird.

Die Zeichnung der Albertina in der bei den Studien für die Loggien üblichen Technik sieht mehr aus wie eine Arbeit von Po-

* Vasari X, p. 143.

lidoro als wie eine von Giulio und gleicht in der Behandlung dem Opfer Noahs in der dritten Kuppel, dem Jacob am Brunnen in der sechsten und dem traumdeutenden Joseph in der siebenten. Wenn aber diese Vermuthung richtig ist, muss Polidoro unter der Leitung Giulios gearbeitet haben, denn wir finden in anderen Zeichnungen desselben Gegenstandes den Beweis, dass Giulio in nahen Beziehungen dazu stand. In einer Wiederholung der Albertina-Zeichnung zu Windsor sind die Figuren etwas verändert und näher zusammengerückt, um einen engeren Raum zu füllen. Dieselben Umrisse finden wir in einer dritten Zeichnung zu Prag, wo dasselbe Blatt ausserdem für eine Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde benutzt ist, die von Giulio Romano und seinen Schülern öfters in Gemälden verwendet ist. Eines von diesen Bildern, welches die Zeichnung in ihren Hauptzügen wiedergiebt zeigt die Jungfrau auf dem Erdboden sitzend nach links gewandt und das Christkind haltend, welches mit einem Blumenstrauss spielt. Einer von den Füssen des Kindes ruht auf einer Tafel, auf welcher die Jungfrau mit der linken Hand ein Buch hält. Ein Lächeln erhellt das Gesicht des Heilandes, wie er zu seiner Mutter aufblickt. Die Zeichnung in Prag gehörte ursprünglich den Alberti von Borgo San Sepolcro, kam dann in den Besitz des Grafen Stackelberg zu Dresden und gehört jetzt Herrn Lehmann. Sie ist ganz im Charakter Giulio Romanos. Das Gemälde, ein Erbstück in dem Hause der Signora Marianna Compagni de' Nobili zu Lucca, war im Jahre 1877 im Palazzo pubblico der Stadt ausgestellt und Raphael zugeschrieben, zeigt aber den späteren Stil Giulios aus dem Ende seiner römischen Zeit oder dem Anfang seiner Thätigkeit in Mantua. Es ist in der Haltung etwas geziert, aber kühn ausgeführt in warmen Tönen, mit olivenfarbigen Schatten modellirt, mit tiefen Farben in der Gewandung. In einer Wiederholung der Eremitage, no. 56, ist der Hintergrund nicht dunkelbraun, wie in Lucca, sondern von buntem Marmor gebildet mit einem Pilaster auf der einen Seite. Eine zweite Wiederholung in den Uffizien, welche Giulio zugeschrieben wird, scheint ein schwächeres Werk aus seiner Schule zu sein. Eine Copie auf Leinwand in Palazzo Borghese trägt das Gepräge späteren Ursprungs. Andere Nachbildungen zu Holkham

und Verona werden von Passavant (II, p. 335 und 159) angeführt und zeigen an, welche Beliebtheit das Gemälde genoss.

2. Rebecca und Isaac sitzen in zärtlicher Umarmung auf einer Bank in der Halle eines Palastes. Diese Liebesscene, welche mit der Plumpheit Giulios erfunden und mit dem sorgfältigen Pinsel Pennis ausgeführt ist, wird von der Gallerie rechts durch König Abimelech belauscht.

3. Isaac ruht auf seinem Lager, bis auf den Oberkörper mit einem Tuch bedeckt; er segnet Jacob, der vor ihm kniet und mit Rebeccas Hülfe eine Schüssel auf den Tisch setzt. Drei andere Söhne knien zur Seite des Bettes. Im Hintergrunde tritt Esau herein mit einem Stück Wild an einem Stabe. Die grossartige Gestalt Isaacs, die von Giulio nach dem Vorbilde eines griechischen Philosophen entworfen ist, ragt unter den schwächeren Figuren seiner Umgebung hervor. Die Composition ist von Giulio, die Malerei von Penni.

4. Isaac, wie vorhin auf dem Lager ruhend, empfängt Esau, der ein Reh vor ihm auf den Boden legt und um seinen Segen bittet. Der Ernst der Darstellung ist auffallend beeinträchtigt durch die Verschiedenheit in den Gesichtern der handelnden Personen in diesem und dem vorigen Bilde. Nicht eine von ihnen hat dieselben Züge erhalten. Die Behandlung weist auch hier auf Giulio und Penni.

Durch ein merkwürdiges Versehen ist das Bild mit Esau vor Isaac in dem fünften Bronze-Monochrom wiederholt.

Das Leben des Patriarchen Jacob behandeln die vier Fresken der sechsten Kuppel.

1. ‚Jacobs Traum' erscheint, wie wir bereits früher bemerkt haben, in den Loggien in einer anderen Form der Composition als in der Camera dell' Eliodoro. Jacob liegt im Vordergrunde. Sein Kopf aber ist zurückgewendet, sodass er, wenn er wachte, oben an der Leiter, welche vom Himmel zur Erde führt, Gott Vater sehen würde und die Engel herauf und herab steigen. Die Composition der Loggien ist die anmuthigere, aber die Figur Jacobs ist in der Camera schöner und besser in der Verkürzung. Der Jacob der Loggien ist im Stile Michelangelos gehalten, was sich, wie andere

Erscheinungen der Art aus Giulios bekannter Vorliebe für diesen Meister erklärt. Die Composition kann jedoch wohl nach einem Entwurf von Raphael ausgeführt sein. Licht und Schatten sind in grossen Massen gut vertheilt, und die Gestalt Gottes hebt sich vortrefflich ab gegen den hellen, aus der Dunkelheit der umgebenden Wolken sich hervorhebenden Glanz. Wir könnten uns auf die Ueberlieferung berufen, wenn wir die Ausführung dieses Bildes dem Pellegrino da Modena zuschrieben; allein das Fresco selbst, welches gut erhalten ist, zeigt, dass die Composition von Giulio, die Malerei von Penni herrührt. Die Zeichnung des britischen Museums in Schwarz und Weiss ist vielleicht die, welche Passavant (II, p. 177) in den Sammlungen des Sir Thomas Lawrence und des Königs Wilhelm von Holland beschreibt. Sie ist in Giulios gewöhnlichem Stil.

2. Jacob, bärtig, mit dem Schäferstab in der Hand, kommt zu einem Brunnen, an welchem Rahel mit einer weiblichen Begleiterin steht, während ihre Heerde Wasser trinkt. Auch hier wird Pellegrino da Modena genannt; wir haben jedoch über dies Fresco und die Zeichnung in der Albertina dasselbe zu bemerken wie über den ‚Traum'. Die Zeichnung allein kann Zweifel erregen, ob Giulio nicht Polidoro hier als Gehülfen verwendet hat: sie ist in Schwarz und Weiss, hoch 8", breit 9", und stammt aus der Sammlung J. Walraven in Amsterdam.

3. Jacob erscheint vor Laban und seiner Frau und bittet um die Hand Rahels, welche verschämt hinter ihm steht. Laban gleicht einem griechischen Philosophen; Jacob ist jung und bartlos, sodass er ganz anders aussieht, als der Jacob am Brunnen. Obgleich das Bild sehr beschädigt ist, da die Farben der linken Seite und in den Bäumen der rechten verblasst sind, bekundet die Ausführung doch den Stil Pennis. Auch die sehr verdorbene Zeichnung in Chatsworth zeigt die schwächere Hand eines der Gehülfen Giulios.

Jacob auf einem Esel, begleitet von Rahel und ihren Kindern, die ebenfalls auf Eseln reiten, leitet den Auszug seiner Familie und seiner Heerden nach dem Lande Kanaan. Unter den Thieren der Heerde, die sich links einen Hohlweg hinaufwindet,

sind wunderliche Proben von Zoologie: einige mit der Gestalt von Kamelen haben Klauen wie Kühe. Zwei Schäfer treiben die Heerde von hinten. Die Composition ist reich und belebt und die Gruppen der Frauen und Kinder sind anmuthig. Aber die Ausführung ist schwächer als die im ‚Traum'.

In dem unteren Monochrom, dem sechsten der Reihe, sehen wir Jacob mit dem Engel ringend und in einem Zelt zur Linken Rahel schlafend, während zur Rechten auf dem Boden zwei Männer ebenfalls schlafen, von denen der eine mit einem Hut seine Knie mit beiden Händen umfasst hat. Vasari schreibt das Monochrom dem Perino zu. Die Zeichnung in Oxford sieht aus wie eine Arbeit von Penni.* Eine Wiederholung in Windsor ist schwächer als das Original in Oxford.

Die siebente Kuppel enthält vier Scenen aus dem Leben Josephs.

1. Joseph, eine anmuthige jugendliche Erscheinung, welche ein wenig an den antiken Apollo erinnert, steht in Mitten seiner sitzenden und liegenden Brüder und deutet den Traum. Besonders schön ist die Gruppe der Drei zur Rechten, welche sich mit den Armen umfasst halten, namentlich die Gestalt des Mannes, der seinen Krückstab auf den Boden stützt und die Beine übereinander schlägt. Wir werden hier an frühere Arbeiten Raphaels erinnert wie die ‚Anbetung der Könige' in der Predella zur ‚Madonna Ansidei', ebenso wie an die Cartons durch die Gestalt eines anderen Bruders, welche einem liegenden Flussgott gleicht. Zwei Kreise zu Seiten eines Palmbaumes im oberen Theile der Composition enthalten die Abbildung der Träume: einen alten Mann auf dem Felde zwischen Sonne und Mond und ein Feld mit Garben. Die Composition ist schön und gehört offenbar Giulio Romano, die Ausführung ihm und Penni.

Die Zeichnung der Albertina mag den vereinten Bemühungen Giulios und eines Gehülfen von der kühnen Art Polidoros ihre

* Oxford, no. 108, hoch $5\frac{3}{4}$", breit $15\frac{3}{4}$". Wasserfarbe, Weiss und Umbra. Diese Zeichnung ist wahrscheinlich dieselbe, welche in dem Katalog der Sammlung Jabach erwähnt wird.

Entstehung verdanken; sie ist schwarz und weiss, hoch $8\,^1/_{12}$", breit 12" und stammt aus der Sammlung des Herzogs von Ursel. Passavant erwähnt (II, p. 430 und 531) eine Wiederholung dieser Zeichnung, die sich einst in der Sammlung des Sir Lawrence und des Königs von Holland befand.

2. Joseph steht weinend an der Mündung des Brunnens, deren Bedeckung zum Theil entfernt ist. Daneben handeln die Brüder mit ägyptischen Kaufleuten um den Preis. Einer der letzteren zeigt auf die Geldstücke in der Hand eines Bruders; zwei andere zur Linken sind mit den Kamelen beschäftigt, welche die schon bei dem Auszug nach Kanaan erwähnte seltsame Bildung haben. Die Composition Giulios ist weniger gedrängt als die vorigen; Penni ist der Maler des Bildes, dessen Farben sehr kräftig sind. Eine Zeichnung zu dem Gemälde war in dem Katalog der Sammlung Jabach aufgeführt, schwarz und weiss in Wasserfarbe, hoch 8", breit 11".

3. Potiphars Frau, auf ihrem Bette sitzend, sucht Joseph festzuhalten, welcher mit Geberden des Abscheus entflieht. Reiche Vorhänge schmücken das Zimmer, an dessen Rückwand eine Fensteröffnung mit einer Balustrade sichtbar ist. Wir werden in diesem hübschen Bilde erinnert an antike Darstellungen mit Apollo, welcher Daphne verfolgt. Die Ausführung ist dieselbe wie im vorigen.

4. Joseph vor Pharao deutet den Traum von den fetten und magern Kühen und den fetten und magern Jahren in Gegenwart der Hofleute, welche ihr Erstaunen äussern. Pharao sitzt auf einem prächtigen Stuhl mit einer zackigen Krone, den Finger der einen Hand am Munde, die andere auf dem Knie. Ein bärtiger Mann steht hinter seinem Sitz. Das Fresco ist in demselben Stil und von denselben Künstlern gearbeitet, wie die drei andern dieser Reihe, denen es jedoch in der Composition nicht gleichsteht. Die Träume sind, wie vorhin, in zwei Rundbildern vor der Architektur des Zimmers dargestellt, welche an der Rückwand in zwei Bogen mit einem Balkon geöffnet ist, durch die man in eine weite Landschaft sieht. Die Zeichnung in Schwarz und Weiss befand sich ebenfalls in der Sammlung Jabach, hoch 8", breit 18".

In der Composition für das siebente Bronze-Monochrom, die sich in einer Zeichnung zu Windsor findet, sieht man Joseph vor seinem Sitz stehend und sich seinen Brüdern zu erkennen gebend. Die Zeichnung ist von einem der Gehülfen Raphaels. Eine andere Zeichnung zu Oxford (no. 111, hoch 6", breit 16 $^1/_2$") in ähnlichem Stil, offenbar von Penni, sieht aus wie eine andere Skizze, die für denselben Ort bestimmt war und vielleicht von Raphael verworfen ist: sie zeigt einen König mit der Krone auf dem Thron, vor dem ein Jüngling kniet, zu jeder Seite vier Figuren und am Fusse des Thrones ein Gefäss. Die dritte Figur von den Vieren zur Linken ist eine umgekehrte Wiederholung eines der Apostel in den Cartons. Zu den Zeichnungen, welche mit diesem Gegenstande in Verbindung stehen, gehört wahrscheinlich eine im Louvre, welche die Auffindung von Benjamins Becher darstellt, eine Composition von neun Figuren mit drei Eseln zur Rechten, beschrieben von Passavant (II, p. 474) als eine Arbeit des Perino del Vaga.

Moses ist der Held der vier Fresken in der achten Kuppel wie in der neunten.

1. Die ‚Auffindung des Moses'. Giulio und Penni, von denen dieses Gemälde herrührt, haben den Moment gewählt, wie Moses am Ufer des Nils gefunden ist und von den Dienerinnen der Tochter Pharaos betrachtet wird, die sich zu ihm niederbücken oder beobachten, wie er sich in der Wiege bemüht in die Höhe zu kommen. Die Königstochter steht hinter der Gruppe neben der Wiege und blickt voll Mitgefühls auf die Scene. Die linke Seite des Gemäldes bildet der Spiegel des Stromes, über welchem, wie es scheint, soeben die Sonne untergeht; er ist von bewaldeten Landzungen unterbrochen, welche in der Ferne zusammen laufen. Es ist eine anmuthige Composition, des Giulio Romano würdig, welchem Vasari sie ausdrücklich zuschreibt (X, p. 88). Die sorgfältig bis ins Einzelne durchgeführte Malerei ist mehr im Stile Pennis als in dem seines unmittelbaren Vorgesetzten.

Zwei Zeichnungen zu Oxford und eine Wiederholung in Berlin möchten als Originalstudien für das Fresco gelten: keine von ihnen wird eine nähere Prüfung ihrer Ansprüche vertragen; da jedoch die beste in Oxford mangelhaft erhalten ist, so kann es sein, dass

sie ihren ursprünglichen Charakter durch Alter und Verderbniss eingebüsst hat.*

2. Der Herr erscheint Moses im brennenden Busch, aus dem die Flammen hervorzüngeln. Rechts davor kniet Moses in Schäfertracht und birgt sein Gesicht in beiden Händen. Gott erhebt seine rechte Hand, wie er zu dem Propheten spricht; Moses hat seinen Stab zur Erde fallen lassen. Hinter den Bäumen zur Rechten zieht sich der Rücken eines Hügels hin, welcher eine Stadt im Hintergrunde halb verbirgt. Es ist unnöthig, darauf hinzuweisen, wie sehr diese Composition von der Raphaels in der Camera dell' Eliodoro abweicht; doch ist sie nicht ohne Grösse und sicherlich Raphaels würdig, obgleich in seinem Namen von Giulio hergestellt. Die Ausführung ist ähnlich der der ‚Auffindung des Moses'.

3. Moses mit seinem Stabe bringt die Nachhut der Israeliten in Sicherheit, welche aus den Gewässern des rothen Meeres zum Ufer hinanstreben; er scheint dem Wogenschwall zu gebieten, welcher sich zurückwendet, um die Wagen Pharaos zu begraben. Zwischen Moses und dem Lande zur Rechten erstreckt sich der Zug von Männern und Frauen, welche Lasten tragen. Eine Mutter mit zwei Kindern hat sich auf dem Ufer niedergelassen, um auszuruhen, ihre Begleiterin ist betend auf die Erde niedergefallen, eine andere erhebt die vereinten Hände zum Himmel. Im Hintergrunde sieht man die Wagen und ihre Führer im Wasser untergehen. Links unter dem Kamm der Woge, welche die Gasse bildet, aus der die Israeliten hervorkommen, gleitet ein Reiter in römischem Helm und Panzer von dem Rücken seines erschreckten Pferdes und scheint, indem er rückwärts auf seinen Schild fällt, mit einem ertrinkenden Mann zu kämpfen, der ihn um den Leib gefasst hat. Das Pferd bäumt sich und wendet den Kopf, um sich dem Griff eines Mannes zu entziehen, welcher sich an das Zaum-

* Oxford no. 103, in Schwarz und Weiss, hoch 9½", breit 10¼", Studie zu den drei Frauen; — no. 104, Zeichnung in rother Kreide, hoch 10¾", breit 16¼", ist nicht echter als no. 103. — Passavant (II, p. 535) erwähnt folgende Copien: 1. aus den Sammlungen Mead, A. M. Zanetti und Flinck (Rotterdam), Valenti und Woodburn; 2. im Museum zu Stockholm; 3. in der Sammlung Roscoe zu Liverpool; 4. in der Sammlung Forster zu Paris.

zeug gehängt hat. Diese Gruppe im echten Geiste der Antike ist nur eine Nachahmung ähnlicher in einem Relief des Constantinsbogens und einem andern an der Trajanssäule. Dass der Maler sich so eng an diese Vorbilder angeschlossen hat, wird gerechtfertigt durch das Beispiel des Domenico Ghirlandajo, welcher ähnlich verfahren ist in dem ‚Kindermord' in Santa Maria Novella. Allein wenn Raphael derartige Anleihen machte, so zeigte er seine vollendete Kunst darin, dass er sie verarbeitete und neuen Geist in alte Formen goss; seine Schüler dagegen fühlten wohl die Schönheit der Antike, aber es gelang ihnen nicht, in ihren Nachbildungen die geschickte Anordnung und die feine Abwägung der einzelnen Theile herzustellen, welche Raphael eigen waren. Wir haben hier einen neuen Beweis dafür, wie ungenügend die Oberaufsicht Raphaels in den Loggien war. Aber man möchte fragen, ob es ihm überhaupt möglich gewesen wäre, seinen Schülern eine Fähigkeit mitzutheilen, welche ihm wesentlich eigen war. Der ‚Durchgang durch das rothe Meer' würde wahrscheinlich geschlossener und lebendiger dargestellt sein, wenn er ihn selbst gemacht hätte. Er würde den Gruppen mehr Zusammenhalt gegeben haben, welche jetzt im Raume zerstreut und deshalb ohne Wirkung sind. Es ist merkwürdig, wie genau die Composition dieses Bildes der Beschreibung Vasaris von Perinos Arbeit in den Loggien entspricht. Es kaun sein, dass Giulio einen ersten Entwurf machte, den er Perino zur Ausarbeitung übergab. Die Composition ist voll Bewegung und enthält grossartige Züge ähnlich wie die der ‚Sündfluth' und der ‚Schöpfung' in der Capella Sistina. Wir sehen Scenen des Schreckens und der Danksagung zusammengestellt mit der Feinheit Lionardos und einer Energie, die der des Michelangelo verwandt ist, allein einige von den unbedeutenderen beeinträchtigen den Eindruck der besseren durch Trivialität. Die Ausführung zeigt kräftige Farbe und wohlabgewogene Vertheilung von Licht und Schatten. Die Malerei aber ist nicht die Giulios oder Pennis und gleicht mehr der des Perino: hier also kommen wir zu dem Puncte, an dem die Fresken der Loggien nicht mehr von der Hand der beiden ältesten Gehülfen Raphaels ausgeführt sind.

Dass Perino der Urheber war, wird noch besonders wahr-

scheinlich, wenn wir die Zeichnung dieser Composition im Louvre betrachten. Gleich allen vorigen ist sie in Schwarz und Weiss lavirt, hoch $10^1/_2$", breit 13". Wir können jedoch einige florentiner Eigenthümlichkeiten im Stil und in der Pinselführung bemerken und wir finden dieselbe Mischung der Antike und Michelangelos, welche Vasari als charakteristisch für Perino del Vaga beschreibt.*

4. Moses schreitet unter den verwunderten Geberden und Ausrufungen der Israeliten zum Felsen, aus dem auf sein Gebot das Wasser hervorsprudelt, während der Herr über dem Felsen von Engeln begleitet erscheint. In der rauhen Landschaft des Hintergrundes sind alle Bäume unbelaubt. Moses, eine schöne lebensgrosse Figur, sowie die Aeltesten hinter ihm zeigen alle mehr oder weniger den Typus griechischer Philosophen. Hier aber weist die Ausführung auf Giulio Romano, der auch die sehr verdorbene Zeichnung in den Uffizien angefertigt hat.†

Die Darstellung des elften Bronze-Monochroms, welche wir aus Bartolis Stich kennen, behandelt den Mannaregen. Der Stil Michelangelos und der Geist des antiken Reliefs sind darin vereinigt. Moses, von Aron und den Aeltesten begleitet, schwingt seinen Stab und lebhaft bewegte Volksgruppen füllen ihre Gefässe mit Manna. Der Name Perinos bietet sich von selbst dar. Die Federzeichnung mit dieser Darstellung in der Sammlung Teyler zu Harlem wird von Passavant (II, p. 459) als eine Arbeit Raphaels angeführt, allein ihre Echtheit, selbst als ein Werk von Raphaels Schülern, erscheint uns zweifelhaft.

* Passavant (II, p. 465) schreibt diese Zeichnung Raphael zu. Sie stammt aus den Sammlungen Jabach, Crozat, C. Jennings, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence und des Königs Wilhelm von Holland. Die Wiederholung der Louvre-Zeichnung in Windsor macht nicht den Eindruck eines Originals; sie ist auf ungewöhnlich dunklem Papier. Eine andere wird in der Sammlung Roscoe zu Liverpool erwähnt, eine dritte in der Albertina.

Wir haben schon oben (bei Gelegenheit der ‚Sündfluth') auf den Irrthum hingewiesen, dass man die Zeichnung no. 105 zu Oxford Raphael zuschreibt und als eine Studie für den Durchgang durchs rothe Meer betrachtet.

† Copien dieser Zeichnung befinden sich in der Sammlung Santarelli zu Florenz und in Oxford unter no. 106, hoch 9", breit $11^1/_4$".

Die Geschichte des Moses wird fortgesetzt in der neunten Kuppel, wo das Monochrom fehlt, da die Oeffnung eine Thür ist.

1. Gott Vater in Begleitung von Engeln, von welchen einer einen Trompetenstoss erschallen lässt, sitzt in Profil, zum Theil verhüllt von Wolken und übergiebt die Gesetzestafeln an Moses, welcher am Rande eines Felsens kniet. Zwei Aelteste, die einen Gipfel zur Linken etwas unterhalb Moses erklommen haben, sehen erstaunt auf das Wunder, während die Israeliten weiter unten den Platz vor ihren Zelten füllen. Hier ist Raphael oder Giulio zuerst dem Vorwurf begegnet, dass er in der Darstellung der biblischen Erzählung nicht schriftgemäss verfahren sei. — Die Zeichnung im Louvre, in der gewöhnlichen Technik und zur Uebertragung quadrirt, hoch 12", breit 10", stammt aus der Sammlung Jabach und ist ebenso lebendig wie das Fresco. Eine Copie davon, eine Federzeichnung von einem der Nachfolger Raphaels, kann man im Berliner Kupferstichcabinet sehen.

2. Das Volk Israel kniet, steht und tanzt um einen viereckigen Altar, auf welchem ein goldenes Kalb aufgestellt ist. Moses auf einer Felsplatte in einiger Entfernung hinter dem Altar bekundet seinen Kummer. Die Tafeln liegen auf dem Boden zu seinen Füssen. Die Ausführung kann in diesem wie in dem ersten Gemälde der Kuppel Giulio Romano und Penni zugeschrieben werden. Der bekümmerte Moses erinnert deutlich an Raphaels ‚St Paulus in Lystra'. — Die Zeichnung im Louvre, welche dem Fresco entspricht, ist schwächer als die zu ‚Moses auf dem Sinai' im Louvre und weist auf Polidoro.

3. Moses kniet zur Rechten im Schatten seines Zeltes, während das Götzenbild mitten unter den Zelten, dessen Einwohner vor den Thüren knien, vom Feuer verzehrt wird. Moses erscheint in diesem Fresco weniger alt als in den früheren Bildern dieser Reihe. Das ganze Bild aber, welches nebenbei ungewöhnliche Spuren des Verfalles zeigt, scheint von einer schwächeren Hand ausgeführt zu sein.

4. Moses, von drei Aeltesten begleitet, steht auf einer Anhöhe am Fusse eines Felsens und bietet die Tafeln den Israeliten dar, welche kniend oder gebückt auf dem ebenen Boden unter dem

Felsen versammelt sind. Die Anordnung dieser Composition ist sehr schön und einige von den Figuren sind ebenso grossartig wie die in den Cartons. Dies gilt besonders von dem greisen Moses und einem Jüngling, der ganz vorn kniend sich auf seinen Stab stützt. Das Licht fällt in der Weise ein, dass jede Figur zur Hälfte erleuchtet ist; ausserdem liegt ein zufälliger Schatten über einer ganzen Gruppe des Volkes im Hintergrunde.

Obgleich dies Gemälde gewöhnlich dem Raphael del Colle zugeschrieben wird, so scheint es unmöglich, das Zeugniss des Stiles und der Behandlung zu übersehen, welches beweist, dass der Maler Giulio Romano war. Eine schwache Skizze des Moses in Wasserfarbe, schwarz und weiss, befindet sich in der Sammlung zu Windsor; eine Zeichnung zu demselben Gegenstand ist verzeichnet in dem Katalog der Sammlung Jabach, hoch 12", breit 13½".

Soweit haben wir Giulio Romano und Penni begleitet, welche den Löwenantheil an der Malerei in den Loggien für sich nehmen und nur gelegentlich den Pinsel an untergeordnete Kräfte abgeben. Die zehnte Kuppel, welche den Thaten Josuas gewidmet ist, zeigt uns, dass Perino del Vaga jetzt zu einer verantwortlicheren Stellung gelangt war, als er bisher einnahm.

1. Ein Hauptmann in römischer Rüstung und Helm mit Federbusch wendet sich, um den Israeliten, welche eben den Jordan überschreiten wollen, Befehl zum Vormarsch zu geben. Die Spitze des Zuges bilden die Träger der Bundeslade, welche zur Rechten von Kriegern bewacht wird, die mit ihren Lanzen nach vorn eilen. Die für den Durchgang des Heeres wunderbar geöffnete Gasse wird zur Linken angedeutet durch einen sitzenden Flussgott von antikem Charakter, der sich umblickend den Fall der Woge aufhält, die über ihm schäumt. Hinter der Lade rechts, in Mitten der Israeliten, hebt Josua hoch zu Ross seine Hände im Gebet zum Himmel. Vasari schreibt dies Fresco mit vollem Recht dem Perino del Vaga zu:* es ist mit grosser Energie ausgeführt und die untersetzten muskulösen Gestalten sind kräftig bewegt. Das Colorit ist hell. Wir bemerken das Studium der Antike in der

* Vgl. Vasari X, p. 143.

Personification des Jordan, das von Raphaels Attila in dem sich windenden Zuge des israelitischen Heeres.*

2. Zwei Trommler zur Rechten schlagen einen Wirbel und die israelitischen Krieger zur Linken rücken, bedeckt von ihren Schilden, in Schlachtordnung vor zum Sturm auf Jericho. Die Mauern der Stadt sind geborsten und ein runder Thurm stürzt hinab in die Flammen. Zur Linken wird das Bild durch die Bundeslade und Soldaten mit einem Bannerträger vervollständigt. Auch hier ist die Darstellung kaum schriftgemäss. Der Maler scheint Perino del Vaga zu sein. — Die Federzeichnung in der Albertina, hoch $9^3/_4$", breit $13^3/_4$", unterscheidet sich nach Technik und Stil von andern dieser Reihe.

3. Vorn rechts liegt ein niedergeworfener Amoriter auf der Erde mit Kopf und Schultern gegen den Beschauer. Ein siegreicher Israelit bückt sich über ihm, während daneben links ein anderer Amoriter mit der Lanze verwundet wird. Weiter links stösst ein Krieger Josuas mit der Lanze nach dem ersten einer Reihe von Feinden, die unter ihren Schilden kniend oder gebückt sind, während das Volk Gottes sie mit Spiessen von vorne angreift, angefeuert von Josua, der hoch zu Ross das Getümmel überragt und den Lauf der Sonne und des Mondes anhält. Wir werden an Raphaels ‚Schlacht von Ostia' erinnert. Aber, wie gewöhnlich, fehlt der Geist des Meisters in der Arbeit des Gehülfen, der nur die einzelnen Vorgänge mit Leben erfüllt, ohne dass eine vollkommene einheitliche Composition erzielt ist. Perino, welcher, wie wir aus dem Stile schliessen können, dieses Fresco malte, zeigt sich hier von einer bessern Seite als in den früheren Stücken dieser Serie.† Passavant (II, p. 181) beschreibt einen Carton mit dieser Darstellung von Giulio Romano, den der verstorbene William Lock von der Familie Gaddi in Florenz erwarb. Der Verlust dieses Cartons ist zu bedauern; der Umstand aber, dass er sich in Florenz befand, bestärkt uns darin, diese Arbeit eher dem Perino als dem Giulio zuzuschreiben.

* Eine Zeichnung für diese Darstellung in Wasserfarbe, schwarz und weiss, hoch 10", breit 12", befand sich in der Sammlung Jabach.

† Vasari X, p. 143.

4. Josua mit der königlichen Krone auf dem Haupte sitzt unter einem Baldachin, ihm zur Linken der Hohepriester Eleasar. Vor ihnen zieht ein Knabe die Lose aus ein Paar Urnen und giebt eines derselben einem der Umstehenden. Das Volk Israel drängt sich in verschiedenen Gruppen daneben: die ihre Lose erhalten haben, zeigen in lebhaften Bewegungen nach der Stelle, wo das ihnen zugefallene Land liegt. Einige aus dem Haufen tragen die Barbarenkleidung des Elymas der Cartons. Perino, dessen Stil wir auch hier erkennen, benutzte offenbar Gehülfen bei dieser Arbeit, welche schwächer ist als der Rest der Serie. Allein die Federzeichnung in Umbra zu Windsor (hoch 8", breit 11½"), welche sich in ihrer Behandlung von den andern Entwürfen zu den Loggien unterscheidet, ist meisterhaft. Sie scheint von Giulio Romano angefertigt und einer anderen Zeichnung im Louvre (schwarz und weiss in Wasserfarbe) zu Grunde zu liegen, welche augenscheinlich für die Uebertragung der Composition auf die Wand benutzt ist. Eine Wiederholung der letzteren in der Ambrosiana zu Mailand ist nur eine Copie.

Passavant (II, p. 459) giebt an, dass die Originalskizze für das neunte Monochrom, in welchem Josua zum Volke Gottes redet, sich in der Sammlung Teyler zu Harlem befindet. Aber die meisten Blätter dieser Sammlung sind zweifelhaften Ursprungs und der Josua macht davon keine Ausnahme.

In der elften Kuppel ist das Leben Davids geschildert, die Malerei rührt jedenfalls von Perino del Vaga her. Doch tritt seine Kunst mehr oder weniger deutlich hervor, je nach dem Umfang der Arbeit, die er mit eigener Hand ausführte. Die Compositionen scheinen auf Giulio oder Penni zurückzugehen.

1. Samuel salbt David in Gegenwart der Aeltesten zum König von Israel; hinter einem Altar zur Linken hält ein Mann den zum Opfer bestimmten Widder: neben ihm stehen die Priester. Die Composition ist nicht besonders schön und wird von Penni herrühren; die Ausführung ist die Perinos, welcher mit Gehülfen arbeitete.

2. Die Riesengestalt Goliaths liegt auf dem Boden mit dem Scheitel gegen den Beschauer, den linken Arm in den Schildhaltern.

David in Schäfertracht setzt sein Knie auf den Gefallenen und erhebt das Schwert zum Schlag. Im Vordergrunde links flieht ein bewaffneter Philister und ihm folgen seine Landsleute von verschiedenem Alter. Rechts hinter David kämpfen die Israeliten noch mit ihren Speeren gegen den Feind. Der Geist der Composition und die technische Behandlung sind ähnlich wie die des Perino in der Schlacht gegen die Amoriter: der Krieger im Hintergrunde rechts, der von hinten gesehen mit seiner Lanze sticht, ist auf beiden Bildern fast gleich. Die Composition stammt aber wahrscheinlich von Giulio, der ohne Zweifel die schöne Zeichnung der Albertina in schwarzer Kreide vor sich hatte, auf welcher Raphael mit der ganzen Erfahrung einer langjährigen Thätigkeit die Figuren Goliaths, Davids und des fliehenden Philisters entworfen hat. Dieser Letzte gleicht so auffällig einer der Figuren in Tizians ‚Martyrium des H. Petrus', dass wir uns unwillkürlich fragen, ob er sie nicht von Raphael entliehen hat. Die Zeichnung ist von Giulio oder Perino nicht genau wiedergegeben. Der David und Goliath sind fast genau umgekehrt nach Raphaels Skizze gezeichnet, welche in ihren Umrissen nicht weniger grossartig ist als die ähnliche Gruppe Michelangelos in der sixtinischen Capelle. Es ist aber durchaus zweifelhaft, ob Raphael hier unmittelbar eingegriffen hat, da die Darstellung offenbar für Marc Antonios berühmten Stich entworfen ist.*

3. David steht triumphirend, mit der Harfe vor sich, auf einem von zwei Rossen gezogenen Wagen. Vor ihm schreitet ein gefangener Häuptling, dessen Hände auf dem Rücken gebunden sind. Auf der andern Seite werden Trophäen auf Piken getragen. Es folgt das Heer der Israeliten, geführt von einem Hauptmann im Federhelm.

Dies ist eine von den letzten Fresken, die wir Perino zuschreiben können, warm in der Färbung und an Kraft noch gleich den Arbeiten Giulios. Die Composition ist aus der Antike abgeleitet und erinnert besonders an das eine Relief im Titusbogen.

* Die Zeichnung ist hoch $9\frac{1}{2}$", breit $12\frac{1}{2}$". Ein vollständiger Entwurf für das ganze Fresco in Schwarz und Weiss, hoch 12", breit $16\frac{1}{2}$", befand sich in der Sammlung Jabach.

Eine Federskizze in Schwarz und Weiss, welche von Passavant (II, p. 533) in der Sammlung St. Morys erwähnt wird, ist vielleicht dieselbe, welche sich jetzt im Museum Esterhazy zu Prag befindet.

4. David ruht am Fenster seines Palastes, während die Schaaren der Israeliten einziehen; er sieht Bathseba auf dem Balcon eines mit Reliefs verzierten Hauses. Diese sitzt dort, ohne das Heer zu beachten, halbbekleidet und kämmt ihr Haar. Passavant (II, p. 182 und 499) führt aus Versehen eine Zeichnung zu Oxford für dieses Bild an, welche in Wahrheit die Königin von Saba vor Salomon darstellt. Im Fresco erkennen wir noch die Hand Perinos, welcher im Verein mit seinen Gehülfen arbeitete.*

Die Zeichnung für das zehnte Bronze-Monochrom zu Oxford (no. 109, hoch $5\frac{1}{4}$", breit $15\frac{1}{4}$") zeigt David auf einem Lager sitzend, daneben eine ältere Frau und Bathseba, welche auf dem Boden kniet, begleitet von drei Männern und einer Frau.

In Oxford befindet sich auch eine Zeichnung (no. 100, hoch $7\frac{1}{4}$", breit $10\frac{1}{4}$"), welche vielleicht für dies Bild bestimmt und zurückgelegt war: David erscheint auf einem Lager zur Linken, wie er seine Würde an Salomo übergiebt, der vor ihm sitzt mit der Krone auf dem Haupte und dem königlichen Mantel auf den Schultern; das Gefolge des Letzteren wird rechts durch zwei Frauen abgeschlossen.

In beiden Entwürfen erkennen wir die Hand Perinos und die Compositionsweise eines antiken Reliefs.

Die Fresken der zwölften Kuppel sind dem Leben Salomos gewidmet und enthalten mehr Erinnerungen an Raphaels Arbeiten aus verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit als die vorigen. Man hat sie dem Pellegrino da Modena zugeschrieben, aber einigermassen gültige Beweise sind nicht beigebracht. Pellegrino ist wahrscheinlich i. J. 1463 geboren. Man kann sich schwer vorstellen, dass ein Mann von seinem Alter und Herkommen sich plötzlich die raphaelische Richtung angeeignet habe, welche in

* Eine Zeichnung, welche Passavant (II, p. 535) als Seitenstück zu diesem Fresco beschreibt, soll auf der Auction des Königs von Holland für 60 Gulden versteigert sein.

den Wandgemälden der zwölften Kuppel zu Tage tritt, wenn wir nicht annehmen, dass er der Leitung Giulios und Perinos vollkommen untergeordnet war.

1. Der Hohepriester Zadok, ein alter weissbärtiger Mann in einem weiten Mantel, welcher seine Arme und seine linke Schulter frei lässt, schreitet vor in der Mitte der Landschaft und giesst mit der ausgestreckten Rechten das sacramentale Oel aus einem Horn auf das Haupt Salomos. Der König, mit Rock und Untergewand dürftig bekleidet, wendet dem Beschauer den Rücken zu, sodass man wenig mehr von ihm sieht als die Nase unter dem überhängenden ungekämmten Haar. Zwei Diener in enganschliessender umbrischer Tracht halten den Kopf eines Maulthiers zur Linken. Hinter dem Hohenpriester erhebt das Volk die Arme, um Salomo als König zu begrüssen, und im Vordergrunde liegt ein bärtiger Flussgott mit dem Ellbogen auf dem Kopf eines Löwen, ein Schilfrohr in der Linken und ein Füllhorn in der Rechten.

Diese Composition ist lebhaft bewegt, aber ohne rechtes Gleichgewicht und in mancher Beziehung nicht zu loben. Der Diener mit gekreuzten Armen zur Linken erinnert an eine ähnliche Figur in der Predella mit der ‚Anbetung der Könige' im Vatican. Der Flussgott ist eine Wiederholung derselben Gestalt in der Einfassung des einen vaticanischen Teppichs. In der Ausführung gleicht das Bild dem Fresco in der neunten Kuppel, auf dem Moses den Felsen schlägt. Die Körperbildung ist musculös und plump nach Giulios Art, doch die Modellirung ist mangelhaft und die Formen sehen leer aus.

2. Salomo auf seinem Thron befiehlt dem Henker, das Kind zu zertheilen. Dieser steht dem Beschauer entgegen gewendet und hält das Kind bei der Ferse, während die wahre Mutter herbeieilt, um den Streich aufzuhalten, und die falsche mit beiden Händen nach dem todten Kinde auf der Erde zeigt. Rechts neben dem Throne steht das Gefolge des Königs, darunter eine Frau. Diese Composition fordert die Vergleichung mit der raphaelischen in der Camera della Segnatura heraus. Sie erscheint diesem Meisterstück gegenüber ziemlich schwach. Allerdings war hier ein anderer Raum auszufüllen als dort; aber die Figuren erscheinen hier in

dem langen Rechteck in lockerer Anordnung zerstreut. Das Missverhältniss in der Grösse zwischen den Frauen des Vordergrundes und den Männern des Hintergrundes ist ebenso auffällig wie die Armuth der Formen und der Gewänder. Die beiden Mütter, statt den Richter anzurufen, richten ihre Aufmerksamkeit nur auf den Henker. Das einzig Gute in dem Fresco ist die Gestalt des Letzteren, welche einer Studie von Raphael entnommen scheint. Das Gefolge ist ein Klumpen von Figuren, im Einzelnen gut, aber in der Masse unwirksam. Der junge Mann neben Salomo ahmt die Geberde des Jünglings nach, der in dem Carton mit der Geschichte des Elymas neben dem Proconsul steht. Ein bejahrter Mann mit der Hand am Kinn erinnert an St. Paulus in der ‚H. Cäcilie' zu Bologna und der Kopf ist nach Raphaels Ideal des H. Petrus gebildet. Das Colorit dieser seltsamen Zusammenstellung raphaelischer Figuren gleicht den früheren Fresken, welche, wie wir gesehen, dem Perino del Vaga zugeschrieben werden. Die Modellirung ist besser, die Erhaltung vollkommener als die der meisten Bilder in dieser Kuppel, aber die Malerei ist im Ganzen schwach.

3. Salomo in königlicher Tracht, hochaufgerichtet vor seinem Thron, empfängt die Königin von Saba, welche die Stufen des Thrones hinaneilt, indem sie zu dem Herrscher aufblickend auf die mitgebrachten Geschenke zeigt, die ihr Gefolge herbeiträgt. Vorne links neben dem Könige steht ein stattlicher Mann mit dem Rücken gegen den Beschauer und richtet die Aufmerksamkeit der Aeltesten Israels auf die Bewegungen der Königin; rechts schüttet ein Diener einen Tribut von Münzen auf den Boden. Hier erinnern Charakter und Bau der Figuren an die Cartons und stammen sicher von Giulio Romano; aber der Zusammenhang der einzelnen Gruppen ist nicht ein solcher, wie wir ihn von Raphaels bestem Schüler erwarten sollten. Die Figur des Mannes zur Linken, der auf die Königin zeigt, athmet den florentiner Geist des Perino del Vaga und die technische Behandlung des Frescos weist auch auf diesen Künstler hin.

4. Salomo und seine Hofleute prüfen den Plan des Tempels im Allerheiligsten; Maurer steigen zur Linken mit Mulden herauf, Andere behauen Steine oder hämmern und sägen im Vordergrund.

Zur Rechten stachelt ein Mann zwei Büffel an. Ein Haus zur Linken verdeckt zum Theil einen runden Tempel und eine Säulenhalle, welche die Architektur des Pantheons nachahmen. Weiterhin sehen wir eine Säule, ähnlich der des Trajan oder Antonin. Hier wie bei dem Bau der Arche sind die Arbeiter vortrefflich geschildert, das Uebrige sind reine Gliederpuppen.

In dieser Abtheilung befindet sich die zweite Thür, die in den Vatican führt, weshalb hier kein Bronze-Monochrom nöthig war.

Die letzte Kuppel der Loggien enthält die vier herkömmlichen Darstellungen aus dem neuen Testament, welche Vasari dem Perino del Vaga zuschreibt.* Sie sind in sechseckigen Feldern gemalt wie die der ersten Kuppel.

1. Maria kniet in der Mitte des Gemäldes; auf einem Steinsockel vor ihr sitzt das Christkind in einem weissen Gewande, und in dem Licht, das von ihm ausstrahlt, erscheint ein Chor von Engeln, unter denen einige Blumen auf die Gruppe herabstreuen. St. Joseph zur Rechten hält die Hand eines anbetenden Bauern, und der eine von zwei Schäfern zur Linken trägt ein Lamm als Opfer herbei. Die antike Ruine, welche den Hintergrund bildet, ist, wie die Ueberlieferung verlangt, von dem Ochsen und dem Esel bewohnt. Deutlich tritt der florentiner Charakter dieser Composition hervor, welche ebenso lebendig wie glänzend und glücklich angeordnet ist. Sie ist augenscheinlich von Perino del Vaga entworfen und ausgeführt in einer Form, welche dem Giulio oder Penni durchaus fremd ist. Aber dieselbe Darstellung in den Teppichen der zweiten Reihe, an welcher Giulio Romano hervorragenden Antheil hat, ist schöner und bedeutender. Unglücklicher Weise macht sich die Zerstörung durch die Zeit bemerklich in der Verfärbung und der Abblätterung wichtiger Theile. Der Mantel der Jungfrau und das Fleisch verschiedener Figuren sind fast ganz abgescheuert.

2. Die ‚Anbetung der Könige' zeigt mehr von der echten Empfindung der raphaelischen Schule, als die ‚Geburt' und schliesst sich enger an dieselbe Darstellung auf dem Teppich der zweiten Serie an. In beiden Bildern ist die Gruppe der Jungfrau mit dem

* Vasari X, p. 143.

Kinde gleich. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Composition für die Loggien von Giulio stammt und nicht von Perino, der sie an der Wand ausführte. Links sieht man die Perspective des bethlehemitischen Stalles und davor die Jungfrau, welche das Kind auf dem Schooss hat und seinen Fuss aufhebt, damit der älteste der Könige ihn küsst. Die Geschenke der Könige hält Joseph, welcher links von der Jungfrau steht, in seinen Händen. Der zweite König, ein Mohr, kniet neben seinem älteren Gefährten, hinter ihnen der dritte; rechts sieht man das übliche Gefolge von Männern und Rossen. Hier ist mehr Einheit in der Composition als in dem vorigen Bilde und es ist merkwürdig, wie genau Tizian die Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde in verschiedenen Wiederholungen nachgeahmt hat. Passavant (II, p. 536) beschreibt eine Zeichnung für das Fresco, die i. J. 1850 auf der Auction des Königs von Holland mit 50 Gulden bezahlt wurde.

3. Christus steht im Jordan, der die Grösse eines Baches hat; er hat die Hände zum Gebet vereint. Johannes auf dem Ufer zur Rechten giesst das Wasser aus einem Napf; hinter ihm knien zwei Engel, mit den Kleidern auf ihren Armen, und zwei andere schweben in der Luft. Links entkleiden sich die Neophyten. Eine strenge Kritik wird bemerken, dass die Gestalt des Christus schwer und nicht gut in den Verhältnissen ist, Johannes ohne Würde und Charakter. Jedoch Perinos Colorit ist glänzend, und seine Figuren kommen durch die Schatten rund heraus.

Wenn wir eine sehr verdorbene Federzeichnung in Windsor (hoch $7\frac{1}{4}$", breit $14\frac{3}{4}$") in die Zeit der Loggien setzen dürfen, so kann sie höchstens für eine schwache Arbeit Perinos gelten.* Eine Copie derselben in schwarzer Kreide, welche sich ebenfalls in der Sammlung der Königin befindet, ist nicht echt.

4. In der Composition des ‚Abendmahls', welche das letzte Sechseck der Loggien füllt, ist der Tisch ein vollkommenes Quadrat, von dem der Beschauer die eine Ecke sieht. Die Apostel sitzen zu Dreien auf Bänken und Christus in der Mitte der hintersten

* Diese Zeichnung ist wahrscheinlich dieselbe, welche für 250 Gulden auf der Auction des Königs von Holland versteigert wurde.

Seite. Um aber die Hauptperson sichtbar zu machen, lässt der Künstler zwei Jünger an der vorderen Ecke sich bücken und nach verschiedenen Seiten sich abwenden, sodass eine künstliche Lücke entsteht, durch welche wir den Erlöser sehen. Dadurch wird eine Gruppe von Vieren gebildet, welcher eine andere von Achten gegenübersteht, ähnlich wie in der ‚Ausgiessung des heiligen Geistes' in der zweiten Serie der Teppiche. Es ist vielleicht unnöthig, darzulegen, dass Raphael diese Form der Composition nicht erfunden haben kann. Obgleich das ‚Abendmahl' niemals von ihm in einem Gemälde dargestellt ist, hat er doch zu verschiedenen Zeiten Studien dazu gemacht, ist aber niemals von dem langen Tische abgegangen, dessen vordere Seite immer unbesetzt bleibt. Zwei seiner frühsten Zeichnungen zu Oxford und Wien zeigen die Jünger hinter der Tafel rechts und links von Christus gereiht; ein drittes Blatt zu Windsor bestätigt dieses Princip der Anordnung in einem Entwurfe, welchen Marcanton gestochen hat. Die Zeichnung zu Oxford, eine geistvolle Silberstiftzeichnung auf grauem Papier, ist eine Studie für die linke Hälfte des ‚Abendmahls'. Sie giebt eine embryonische Skizze von Figuren, welche, sieben an der Zahl, in der gewöhnlichen Tracht der Modelle an einem langen Tische sitzen: zwei Jünger sitzen an der kurzen Seite des Tisches, fünf mit dem Gesicht gegen den Beschauer an der langen Seite.* Obgleich das Blatt zum Gebrauch quadrirt ist, wissen wir nichts davon, dass es in einem Gemälde verwendet wurde. Es ist eine lebhafte Schilderung von Menschen, welche Brod brechen und Wein mit einander theilen und sich unterhalten, und macht den Eindruck vollendeter Einfachheit und Natur in Personen, welche durch Alter, Geberde, Empfindung und Ausdruck höchst individuell charakterisirt sind.

Eine spätere, doch im florentiner Stil gehaltene Form des ‚Abendmahls' sehen wir auf dem Blatte der Albertina, welches ebenfalls nur einen Theil der Darstellung enthält: die Jünger sitzen wieder an einem langen Tisch unter den Wölbungen eines

* Oxford no. 32, hoch 9", breit 13¼"; Silberstiftzeichnung, gehöht mit Weiss, aus den Sammlungen Viti, Antaldi, Lawrence.

Refectoriums, die von viereckigen Pfeilern getragen werden. Christus sitzt in der Mitte unter einer Hängelampe, Johannes neigt sich in zarter Hingebung zu seiner Rechten, neben ihm sitzt ein bärtiger Apostel mit kurzen Haaren in tiefen Gedanken. Auf der linken Seite sehen wir sechs Jünger; das Tischtuch verdeckt sie bis auf den untern Theil der Beine. Wir können uns denken, wie Raphael solche raschen Federstriche hinwarf, nachdem er die Skizzen Lionardos für das Meisterwerk in Santa Maria delle Grazie gesehen hatte. Der Stil ist lionardesk, das Gesicht des Christus im Geiste Lionardos und Fra Bartolommeos.*

Die endgültige Gestaltung der Composition zu Windsor, hoch $12\frac{1}{6}''$, breit $15\frac{1}{4}''$, welche von Marcanton gestochen ist, zeigt dieselbe Anordnung wie die beiden vorigen, ist aber nach dem Vorbilde Lionardos in allen Theilen ausgearbeitet. Die Apostel sind alle untereinander verknüpft durch Bewegung, Geberde und Ausdruck. Christus sitzt in der Mitte und legt beide Hände auf den Tisch, wie er die Worte spricht, von denen jeder der Jünger in besonderer Art erregt wird. Eine grossartige Symmetrie wird hergestellt durch die beiden Figuren an den Enden der Tafel, welche allein vollständig sichtbar werden.

Die Maler der Loggien haben sich von diesen verschiedenen Entwürfen keinen angeeignet. Raphael hielt es vielleicht für allzu schwierig, von der Bahn abzuweichen, in welcher die Künstler durch so viele Jahrhunderte geblieben waren. Giulio Romano und Perino, die vor keiner Möglichkeit des Misslingens zurückscheuten, machten einen Versuch, den ihr Meister wahrscheinlich vermieden hätte. Das Ergebniss war eine durchweg künstliche und ungenügende Composition, die jedoch nicht ohne Reiz ist, soweit es helle Töne und den Gegensatz von Licht und Schatten betrifft.

Wenn Giulio dies Bild entworfen hat, so ist es von Perino ausgeführt; aber Perino arbeitete nicht ohne Gehülfen und eine

* Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein H. Sebastian und Bruchstücke von Torsen; es ist hoch 10″, breit 14″ und stammt aus den Sammlungen Viti, Crozat, De Gouvernet, des Julian von Parma und des Fürsten von Ligne.

geringere Malweise macht sich daher an verschiedenen Stellen bemerkbar.

In dem elften Bronze-Monochrom unter dem elften Fenster der Loggien sehen wir Christus aus dem Grabe aufsteigend. Der Deckel des Grabes ist durch eine übernatürliche Kraft zur Seite geworfen und liegt schräg über der rechten Wand. Der Erlöser hält das Leichentuch mit der einen Hand zusammen und in der andern ein langes Kreuz. Die drei Marien erscheinen trauernd zur Rechten, während die Wächter eine erschrockene Gruppe zur Linken bilden. — Die quadrirte Zeichnung für diese Composition in Schwarz und Weiss, welche einst Sir Peter Lely gehörte, befindet sich jetzt in Chatsworth; eine fast eben so gute, hoch $15\frac{1}{2}$", breit 16", in der Sammlung Kestner zu Hannover, wahrscheinlich von Perino del Vaga.

Es ist von vorn herein wahrscheinlich, dass eine Reihe von Gemälden wie die Fresken der Loggien nicht ohne einen Wechsel des Planes und der Gegenstände vollendet ist. Wir haben aber auch den Beweis für derartige Veränderungen in zwei oder drei Zeichnungen, welche in der diesen Arbeiten eigenthümlichen Form und Technik ausgeführt sind, ohne dass sie später im Fresco verwendet wurden.

Vorbereitungen für eine Mahlzeit oder ein Opfer. Diese Zeichnung in Schwarz und Weiss zu Oxford (no. 112, hoch 5", breit $10\frac{1}{4}$") ist ein raphaelesker Entwurf im Stile Pennis. Links bückt sich eine kniende Frau zu einem Gefässe nieder, das vor einem Tisch mit antiken Füssen steht; rechts führt ein Mann einen Widder herbei, der von ihm an dem erhobenen Hinterbein gehalten wird, während er auf den Vorderbeinen geht; ein Kind und eine Frau folgen. Der Raum, für den diese Composition bestimmt war, ist offenbar eine Lünette.

Josephs Becher wird bei Benjamin gefunden. Ein Mann steht mit der Hand auf dem Sacke Benjamins und zeigt den Becher, welchen er dort gefunden hat. Benjamin weint bei dem Anblick. Die Brüder drängen sich zu beiden Seiten kniend und gebückt und äussern ihre Ueberraschung und Bestürzung. Diese lebensvolle Federzeichnung des Louvre (no. 311) scheint stückweise frühen

Werken Raphaels entnommen und mit raschen leichten Federstrichen in der Weise Giulios oder Pennis zusammengesetzt. Zwei knieende Figuren zur Linken sind denen zur Seite Papst Gregors in der ‚Disputa' nachgebildet; eine andere ganz am Rande, welche ihre Hände in einander legt, erinnert an den Evangelisten in Raphaels Zeichnung zur ‚Grablegung'. Ein Mann zur Rechten, der sich bückt, um einen Sack aufzuheben oder niederzulegen, ist aus dem Teppich mit der ‚Steinigung des Stephanus' hergenommen. Passavant (II, p. 465) glaubt hier ein Original von Raphael zu sehen, was offenbar ein Irrthum ist. Die Zeichnung (Passavant II, p. 533, hoch 0,21 m, breit 0,39 m) gehörte einst den Sammlungen Jabach, Crozat und St. Morys.

Joseph soll in den Brunnen geworfen werden. In dieser raschen Federzeichnung in den Uffizien (no. 527) sträubt sich Joseph gegen die Brüder, von denen einer in den Brunnen sieht, der einem viereckigen Grabmal gleicht, während die anderen sich rings umher drängen, — ein flüchtiger aber geistreicher Entwurf von Giulio Romano.

Einer der ersten Gedanken des Sebastiano del Piombo nach dem Tode Raphaels war die Ausschmückung des Saales des Constantin. Die Garzoni Raphaels waren sehr vertrauensvoll in der Sache. Sebastiano schrieb an Michelangelo: „Ich wünsche es in Oel zu malen, empfehlt meine Dienste dem Cardinal de' Medicis"* und Michelangelo säumte nicht, seinem Freunde beizustehen. Er bat im Juni 1520 Bibiena, Sebastiano an der Ausmalung des Palastes Theil nehmen zu lassen; Sebastiano selbst hatte im folgenden October eine Unterredung mit dem Papste, um für seinen Wunsch zu sprechen, und veranlasste sogar Leo dazu, Michelangelo zum Mitarbeiter zu bestimmen. Aber dieser hatte keine Lust.† Sebastiano wurde nicht verwendet und während der Regierung Cle-

---

* Sebastiano an Michelangelo, s. Pini, Scritture no. 143.

† s. Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Ausg. S. 204 ff. und 380.

mens des Siebenten ist der Saal des Constantin, wie wir gesehen haben, durch Giulio Romano und seine Freunde in Fresco gemalt.

Wir haben im Allgemeinen angegeben, wie Giulio die Ausschmückung dieses Saales unter sich und seine verschiedenen Gehülfen vertheilte. Eine kurze Inhaltsangabe der Gemälde wird genügen, um eine Vorstellung von diesen Darstellungen und der Art ihrer Ausführung zu geben.

Die Erscheinung des Kreuzes. Constantin steht auf einer Rednerbühne in der Mitte des Feldes und schaut zum Himmel auf, wo drei Engel sichtbar werden, welche das Kreuz tragen und ein Ungeheuer in die Flucht treiben, das bei dem Herannahen des Sinnbildes der Erlösung sich windet und umkommt. Viele Leute bemerken die wunderbare Erscheinung am Himmel, Soldaten und Volk eilen aus den Zelten herbei und rüsten sich zum Kampf; neben dem Kaiser sehen wir seinen Statthalter begleitet von Bannerträgern und im Vordergrunde rechts setzt ein Zwerg einen Helm, der ihm viel zu gross ist, auf sein missgestaltetes Haupt. Links halten zwei Leibknaben Constantins Kopfschmuck, Schild und Schwert. Die Landschaft ist mit Denkmälern angefüllt, von denen uns das Mausoleum, die Brücke des Aelius, das Colosseum und eine Pyramide die Studien ins Gedächtniss rufen, welche Fulvio begonnen hatte und die durch Raphaels Tod abgebrochen waren. Die Skizze Raphaels, welche vielleicht der Composition zu Grunde lag, muss abgeändert sein; sie ist sicherlich zu ihrem Schaden von Giulio Romano bearbeitet, welcher mehr Leben und Energie in die Figuren des Kaisers, der Engel und der Soldaten gebracht, aber die Composition verdorben hat durch die Einführung des Zwerges und der Pagen. Scanelli (Microcosmo p. 154) hat Recht, wenn er dieses Werk dem Giulio zuschreibt.

Die Taufe Constantins. Der Schauplatz ist die Basilika von San Giovanni in Laterano, die Hauptfiguren sind auf den Stufen gruppirt, auf denen Constantin kniet mit der Hand auf der Brust, das Haupt geneigt, während Papst Sylvester aus einer Schale das Wasser über ihn ausgiesst. Die linke Hand des Papstes ruht auf dem Evangelium, welches von einem Akoluthen gehalten wird. Daneben knieen ein Diener mit Kleidern, ein Diacon mit einem

Teller, der das Oel und das Salzfass trägt, und ein Page mit des Kaisers Brustpanzer, Schwert und Federhelm. Hinter dem Träger des Crucifixes erscheint ein Processions-Baldachin, Prälaten und Leibwachen, vorn rechts Crispus, der Sohn des Kaisers, in römischer Tracht, links ein bärtiger Mann, in welchem Vasari den Niccolò Vespucci, den Liebling Clemens des Siebenten, erkennt. Auch hier kann die Originalskizze von Raphael geliefert sein, aber sie ist in äusserlicher Weise von Penni durchgeführt, dessen umständliche Malweise und helle Farbenscala mit Kälte der Empfindung und Leere des Ausdrucks verbunden sind. Von Raphael mag die Mittelgruppe des Papstes und Kaisers herrühren. Crispus scheint in dem kühnen Stile Giulios gemalt. Eine Federzeichnung für das ganze Gemälde war bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erhalten: sie befand sich i. J. 1756 in der Sammlung Tallard, wird aber seitdem vermisst (s. Passavant II, p. 303).

Die Schenkung des Kirchenstaats. Der Papst thront zur Linken in der alten Peters-Basilika und empfängt eine goldene Statuette von Constantin, welcher vor ihm kniet. Die Scene ist belebt durch das übliche Gefolge von Cardinälen, Geistlichen und Beamten. Schweizer-Garden halten die Menge zurück und Trompeter blasen auf Hörnern. Auf dem Hochaltar sind die Reliquien von Petrus und Paulus aufgestellt, auf der rechten Seite erkennen wir Giulio Romano, auf der linken Baldassare Castiglione — Frauen und Kinder knien oder spielen im Vordergrund, eines von ihnen, ein nackter Knabe, reitet auf einem Hunde. Giulio Romanos Antheil an diesem Werk ist die Composition und die etwas äusserliche Anordnung der Figuren im Vordergrunde. Die Zeichnung ist plumper, der Gesammtton des Colorits kälter und rostiger als bei ihm.* Offenbar ist der Carton auf die Wand übertragen durch einen Gehülfen Giulios und dies ist Raphael del Colle, den wir als Mitarbeiter in der Farnesina und an den Teppichen der zweiten Serie verfolgen können, wenn wir die Bilder vergleichen, die er späterhin im Herzogthum Urbino geschaffen hat.

* Dies Fresco ist sehr beschädigt und restaurirt. Eine Zeichnung dazu, welche Passavant (II, p. 304) im Besitz des Herrn Major in London erwähnt, haben wir nicht gesehen.

Obgleich keine hervorragende Gestalt unter den Künstlern aus der Schule des Raphael und Giulio Romano, verdient Raphael del Colle doch unsere Aufmerksamkeit. Er war geboren zu Colle, einem Weiler im Gebiet von Borgo di San Sepolcro und kam als Lehrling zu Giulio Romano (Vasari XI, p. 1). Als dieser Meister in den Dienst der Gonzaga trat, folgte ihm sein Schüler und übte späterhin eine ausgedehnte Thätigkeit in Borgo di San Sepolcro, Urbania, Cagli, Pesaro und Gubbio. Aus den Urkunden ersehen wir, dass er am 4. Januar 1535 zu Borgo di San Sepolcro ein Mädchen taufen liess und an demselben Orte i. J. 1542 in vierzehn Tagen drei Kinder verlor. Er starb am 17. September 1566 (s. Appunti storici sulla valle Tiberina superiore del Prof. Francesco Corazzini, S. Sepolcro 1865 p. 63). Weit entfernt von Rom und in Städten, wo die Meisterwerke Raphaels verhältnissmässig unbekannt waren, war es für den Maler leicht, Compositionen zu wiederholen, zu deren Schöpfung seine eigenen Kräfte nicht ausgereicht hätten, und er fand sicherlich Beifall mit einer ‚Auferstehung' für den Dom von San Sepolcro, welche an dieselbe Darstellung in der zweiten Serie der vaticanischen Teppiche erinnert, und ebenso mit einem Fresco mit Propheten und Sibyllen, einer heiligen Familie und einer Madonna, welche den Schleier erhebt, unter dem das Christuskind schlummert, für die Bruderschaft von Corpus Domini zu Castel Durante (Urbania), welche durch die Werke Raphaels und Michelangelos eingegeben oder von Raphaels Madonna di Loretto und seiner heiligen Familie von 1518 copirt sind. Alle diese Arbeiten beweisen, dass Raphael del Colle mit den Schulmodellen Giulios und seines Meisters vertraut war und Stil und Malweise nach den ihrigen ausgebildet hatte. Die hervorstechenden Charakterzüge in allen diesen Werken sind sehnige Formen, scharfe Umrisse, glatte glänzende Oberfläche, klare röthliche Fleischtöne, helle, bunte und einförmig rohe Farbenschattirungen und eine Technik, welche wir ähnlich wiederfinden bei den Amoretten in den Lünetten der Farnesina, den Engeln, welche die Figuren der Päpste begleiten, den Allegorien an den Pilastern und dem Fresco der ‚Schenkung des Kirchenstaates' im Saale Constantins. Wir könnten eine grosse Anzahl von Gemälden dieses fruchtbaren Künstlers auf-

zählen, welche dieser Classe angehören, so z. B. eine Lünette mit dem segnenden GottVater im Dom und eine Himmelfahrt im Chor der Minoriten zu Borgo di San Sepolcro; eine Verkündigung und andere Darstellungen in Santa Maria de' Servi und anderen Kirchen zu Città di Castello, offenbar nach denen von San Sepolcro ausgeführt; ein Fresco mit Christus in der Glorie und St. Katharina, Maria Magdalena und Heiligen des Benedictiner-Ordens, zwei Scenen aus dem Leben des H. Benedict und eine ‚Geburt Christi' in einer Capelle zu San Pietro; Fresken mit der Jungfrau und dem Kinde von Engeln begleitet, St. Martin seinen Mantel zertheilend, die Auferstehung und andere Werke in San Domenico zu Gubbio; Christus dem Grabe entsteigend und eine Lünette mit Gott Vater in den Wolken in der Kirche der Brüderschaft von Corpus Domini zu Castel Durante (Urbania); die Madonna und das Kind mit St. Johannes, St. Joseph, St. Antonius Abbas, St. Petrus, St. Paulus und Engeln in der Capella Graziani der Kirche der Servi zu Sant' Angelo in Vado; die Jungfrau mit dem Kinde, thronend zwischen St. Rochus und St. Sebastian, angebetet von St. Antonius von Padua, St. Stephan und einem Bischof, der in einem Buche liest, ein Altargemälde über dem Portal in der Kirche San Francesco zu Cagli und fast verlorene Fresken im Palazzo dell' Imperiale zu Pesaro.

Die Werke des Malers sind nicht alle datirt, aber der Christus in der Glorie zu Gubbio ist i. J. 1540 ausgeführt, die Jungfrau mit dem Kinde in einem Engelchor am selben Ort i. J. 1546, die Propheten und Sibyllen zu Castel Durante und das Altarbild von Sant' Angelo in Vado i. J. 1543.

Kehren wir zu den Fresken des Saales Constantins zurück.

St. Petrus mit den Schlüsseln, eine grossartige raphaeleske Figur, ist begleitet von zwei Engeln, welche den Vorhang eines Baldachins über dem Thron aufheben. Die ‚Kirche' auf der einen Seite der Nische weist auf das Modell der Peterskirche in ihrer Hand. Die ‚Ewigkeit' auf der anderen Seite hält eine Feder und blickt auf einen Phönix. Giulio Romanos Arbeit ist natürlich besser in diesen Figuren als die des Raphael del Colle in den nackten allegorischen Gestalten mit Joch und Ring an den Pilastern darüber.

Clemens I. blickt zum Himmel auf und hält ein geschlossenes Buch auf seinem Knie. Die Engel an den Armen seines Stuhles haben dasselbe Amt wie bei St. Petrus. Die Nase und der Mund des Papstes sind leider verstümmelt und restaurirt. Die ‚Sanftmuth' rechts von der Nische ist schon beschrieben, die ‚Bescheidenheit' links hält einen Zügel, dessen Riemen um ihre Schultern gewunden sind. Die Allegorien an den Pilastern von Raphael del Colle, ein Mann und eine Frau, tragen Joch und Ring wie vorhin. Giulio scheint bei der Ausführung des Papstes von Penni unterstützt zu sein.

Alexander I. sitzt auf dem Throne. Bewegung und Geberde weichen nicht sehr von denen des vorigen ab. Einer von den Engeln neben ihm hebt seinen Mantel auf, der andere trägt ein Buch. Es ist hier Giulio Romano geglückt, das Idealbild eines längst verstorbenen Papstes zu schaffen. Der ‚Glaube' sitzt gegen den Papst gewandt mit der rechten Hand auf der Brust und einem Becher in der linken. Die ‚Religion' trägt zwei Tafeln. Die Pilasterfiguren sind wie vorhin von Raphael del Colle.

Urban I., ebenfalls von zwei Engeln begleitet, welche den Saum des Mantels aufheben, zeichnet sich durch eine edle Gesichtsbildung und einen Adlerblick aus. Ein langer Bart umfliesst Mund und Kinn und Wange. Die eine Hand ist erhoben und geöffnet, die andere weist auf die nebenstehende ‚Gerechtigkeit'. Hier haben wir nicht mehr die Arbeit Giulio Romanos vor uns, sondern das Werk eines geschickten Malers, welcher offenbar das Originalfresco aufgenommen und zu einem Oelgemälde umgestaltet hat. Die Behandlung ist so meisterhaft, dass wir glauben möchten, die Verwandlung sei durch Sebastiano del Piombo ausgeführt, vielleicht zu derselben Zeit, als er es unternahm, einige von den Figuren der ‚Schlacht bei Ostia' zu verändern, und nebenbei in der Absicht, zu zeigen, wie er es mit der ‚Gerechtigkeit' aufnehmen könne, welche, wie wir sahen, von Raphael und seinen Gehülfen in Oel ausgeführt war. Der ‚Liebe' gegenüber ist eine schöne matronale Gestalt, welche einige Kinder liebkost. Es giebt eine schwarz und weisse Kreidezeichnung von Penni dazu in Oxford (no. 144, hoch 12″, breit 6″) und eine Copie derselben von gleicher Grösse im Louvre.

Das Fresco scheint von Giulio Romano zu sein. Die Allegorien der Pilaster sind gleich den andern von Raphael del Colle.

Damasus I. ist barhäuptig, und schaut, die Hände zum Gebet vereinigt, nach oben. Einer von den Engeln neben ihm blickt nach seinem Gefährten gegenüber, welcher die Tiara des Papstes trägt. Zwei andere Engel tragen den Saum des Mantels und der Stola. Die ‚Klugheit' auf der einen Seite hält die Schlange und blickt in einen Spiegel. Der Friede trägt eine Lorbeerkrone und hält einen Oelzweig. Die Behandlung ist die des Raphael del Colle; aber ‚Apollo' mit Speer und Kugel und Diana, aus deren Spiess Flammen hervorbrechen, sind Pilaster-Allegorien im Stile Pennis.

Leo I. zeigt auf die Rolle, welche einer der Engel neben ihm in der Hand hat. Vor ihm sehen wir zwei andere Engel, von denen der eine den Fuss des Papstes küssen will. Alles von Penni. Die ‚Wahrheit', von derselben Hand, setzt ihren Fuss auf den Zweig einer Eiche. Sie ist durch Retouchen verdorben. Die ‚Reinheit' mit einer Taube ist wie die beiden Pilaster-Figuren von Raphael del Colle.

Felix III. sieht in ein Buch, das von einem Engel gehalten wird, und schickt sich an, in einem anderen Bande zu schreiben, der ebenfalls von einem Engel getragen wird. Die geharnischte ‚Kraft' setzt ihren Fuss auf den Kopf eines Löwen, dessen Tatze auf einer Kugel ruht. Die Pilaster-Allegorien sind von Raphael del Colle; über den beiden benachbarten Fenstern sieht man die Wappenschilder der Medici, von Engeln getragen. Das Ganze ist offenbar von Raphael del Colle nach geistreichen Zeichnungen seiner Vorgesetzten ausgeführt.

Gregor VII. schreibt in einem Buche, das von einem Engel gehalten wird, der zugleich des Papstes Mantel aufhebt; ein zweiter Engel bietet ein Dintenfass dar, ein dritter wartet mit einem Buche auf. An der Seite der Nische ist die geistige Kraft dargestellt mit einem Donnerkeil in der Hand und einem offenen Buch auf dem Schooss.

Die Darstellungen des Frieses sind im Geiste eines Künstlers gehalten, dessen Stil an die uns bekannten Werke von Polidoro da Caravaggio erinnert.

Perino del Vaga hat wahrscheinlich die Bilder in den Fensterwangen gemalt, welche dieselbe meisterhafte frische Behandlung zeigen wie die Monochrome, welche wir ihm in den Loggien zuschreiben können, und die Decke der Sala Borgia.

Wer die raphaelischen Teppiche der zweiten Serie gründlicher studiren will, wird hoffentlich in Folgendem genügende Auskunft finden.

Die ‚Geburt Christi', zu der sich eine Zeichnung von Giulio Romano im Louvre befindet,* während das Fragment eines Cartons mit den Köpfen zweier Schäfer aus der Sammlung Richardson in die Sammlung Guise zu Oxford kam (Passavant II, p. 220 f. und 514 f.), giebt eine gute Vorstellung von der Empfindung und den Einflüssen, unter deren Herrschaft diese Reihe entworfen und ausgeführt ist. Wir sehen Erinnerungen an Raphaels Cartons für die Sixtina wie Nachbildungen nach römischen Reliefs, eine Mischung, die wir schon in den Loggien kennen gelernt haben.

Die Jungfrau sitzt in der offenen Giebelseite eines Stalles und hält das Kind auf dem Schooss, das mit dem Kopf auf ihren Knien und mit den Füssen gegen sie gerichtet liegt. St. Joseph unterbricht das Spiel, indem er auf zwei Schäfer zeigt, welche von links herankommen, der eine mit einem Lamm auf der Schulter, der andere mit einem Hunde an der Koppel. Rechts sehen wir noch drei Schäfer und vor ihnen einen vierten kniend mit einem Korbe voll Früchte. Vier Engel links in der Luft, zwei andere, welche die Ankunft des Herrn im Himmel verkündigen, vervollständigen ein Gemälde, welches zwar nicht die vollkommene Linienharmonie zeigt, die Raphael geschaffen haben würde, aber doch den besseren von den Gemälden gleichkommt, welche Giulio Romano entworfen und in den Loggien zur Ausführung gebracht hat. Die Neigung sich an Raphaels Vorbild anzuschliessen, tritt in der Gestalt des knienden Schäfers hervor, die wir schon auf einem der Cartons in Kensington gefunden haben.

---

* Louvre, no. 332 des Katalogs von 1845, schwarz und weiss in Wasserfarbe, hoch 0,3 m, breit 0,3 m.

In der ‚Anbetung der Könige' spiegeln sich aufs Neue die Eindrücke, welche Raphael vor Jahren von der ‚Anbetung' Lionardos und Filippinos Darstellung desselben Gegenstandes in Florenz erhalten und in der ‚Disputa' verarbeitet hatte. Einen deutlichen Beweis davon geben ein bärtiger Zuschauer, welcher rechts im Vordergrunde in tiefen Gedanken steht, und ein kniender Mann daneben, beide aufmerksam zuschauend, wie der älteste König mit einem Knie und einer Hand auf der Erde sich anschickt, den Fuss des Kindes zu küssen. Lionardesk ist auch der zweite König hinter dem ersten, welcher vorschreitet, um einen Becher zu überreichen. St. Joseph nimmt seinen gewöhnlichen Platz neben der Jungfrau ein, welche das Kind mit dem Geschenk des Königs in der Hand hält und seinen Fuss an die Lippen des Greises führt. Der dritte König kniet im Vordergrunde links. Rechts füllt den Raum hinter den Königen das herkömmliche Gefolge von Reitern und Zuschauern und vervollständigt, was man den florentiner Theil der Composition nennen könnte. Rechts dagegen zeigt sich ein ganz anderer Stil: da sieht man Leute auf Elephanten und andern Thieren und vor ihnen Menschen mit ausgestreckten Armen dem Heiland zujubeln, in Gestalt, Tracht und Bewegung den besiegten Daciern der Trajanssäule gleichend, welche mit lautem Zuruf die Herrschaft des römischen Reiches begrüssen. Wir können die florentiner Abtheilung der Darstellung dem Perino del Vaga, die römische dem Giulio Romano zuschreiben. Der Stil beider ist in der Entstellung verloren, welche von den vlämischen Webern herrührt. Passavant (II, p. 221 und 535) erwähnt eine Biesterskizze zu diesem Bilde, die sich erst in der Sammlung des Königs von Holland, dann in der des Herrn Woodburn befand. Zwei Skizzen in Oxford (no. 122, hoch $9\frac{1}{2}$", breit $15\frac{1}{2}$" und no. 123, hoch $8\frac{1}{2}$", breit $12\frac{1}{4}$"), nicht von Raphael, aber in der Manier eines seiner Schüler, sind vielleicht erste Entwürfe zu dieser Composition. Die etwas gewaltsamen Bewegungen der Figuren in diesem Teppich sind sorgsam gemildert durch ein künstliches Spiel von Licht und Schatten. Die Haltung der Jungfrau, welche den Fuss des Kindes leitet, ist dieselbe im Teppich und in den Loggien.

Die ‚Darstellung im Tempel' wiederholt die Säulen, die Lam-

pen und die Architektur von Raphaels Darstellung der ‚Heilung des Lahmen'. Aber diese Wiedergabe zeigt nur die Weite der Kluft zwischen Werken, die Raphael inspirirt hat, und solchen, welche nach seinem Tode seine Schüler geschaffen haben. Die Jungfrau mit dem Kind in den Armen steigt die Stufen hinan zum Hohenpriester, welcher seinen Arm ausstreckt, um den Knaben zu empfangen. Joseph und drei Frauen begleiten die Jungfrau. Zwei Akoluthen, die Prophetin Hanna und Andere stehen neben dem Hohenpriester.

Aus einer Zeichnung zu Oxford (no. 124, hoch 10″, breit 12″) können wir ersehen, dass Penni die Composition zeichnete, welche Marcanton gestochen hat. Eine andere, ebenfalls im Geiste der Schule Raphaels, ist im Louvre (no. 589 des Katalogs von 1845, hoch 0,3m, breit 0,21m). Eine dritte gleicher Art war, wie wir wissen, in den Sammlungen Lely, J. Richardson, J. Roscoe und Ford. Es ist wahrscheinlich die, welche sich jetzt in Chatsworth befindet.

Der ‚bethlehemitische Kindermord' unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der Composition Raphaels, wie sie Marcanton gestochen hat, namentlich aber dadurch, dass er wie die meisten Entwürfe für die Teppiche der zweiten Serie nach Art eines Reliefs angeordnet ist; ausserdem sind verschiedene Figuren aus Raphaels früheren Werken von Giulio oder seinen Gehülfen mehr oder weniger verändert herübergenommen. Die Darstellung ist in drei Streifen getheilt, von denen jeder ein Gemälde mit einem eigenen architektonischen Hintergrunde bildet.

Auf dem einen Streifen erinnert die Figur im Vordergrunde links im Allgemeinen an Marcantons Stich, nämlich an die Frau auf der Erde zur Rechten, welche ihr Kind unter dem rechten Arm hält, um es vor dem Schlage eines vorüberschreitenden Kriegers zu schützen. Hier ist nur die Haltung der Mutter wiederholt; der Krieger fasst das Kind beim Bein und bückt sich, den Dolch in der Hand, um es zu tödten. Es scheint dabei nicht am wenigsten bemerkenswerth, dass diese gebückte Figur an den Mörder in Raphaels Skizzenbuch zu Venedig erinnert, von dem sie sich nur darin unterscheidet, dass sie den Dolch nicht in der rechten, son-

dern in der linken Hand hält. Hinter diesem Paare sieht man drei Personen in verschiedener Bewegung in Absätzen über einander wie in einem Relief. Im Hintergrunde erscheint ein polygonaler Tempel, in dessen Nischen Statuen von Mars, Venus und Apollo stehen. Was man an dieser Composition tadeln kann, ist die conventionelle Anordnung und schwere Körperbildung. Ein ernsterer Vorwurf aber würde sein, dass ein christlicher Gegenstand in vollständig heidnischer Einkleidung vorgeführt ist. Ein Theil des Cartons für diesen Teppich war lange Zeit in der Nationalgallerie zu London ausgestellt. Er enthält Figuren in Lebensgrösse von Giulio Romanos robuster Bildung, allein in ihrem ursprünglichen Aussehen durchaus verändert durch Uebermalung in Oel und späteren Verderb. Dies Fragment, hoch 9′ 11″, breit 9′ 3″, gehörte Herrn Hoare, der es dem Findelhaus vermachte, und dieses gab es für einige Zeit in die Nationalgallerie zu London.

Auf dem dritten Streifen sitzt Herodes unter einer Colonnade, zu welcher eine Treppe führt, welche eine Mutter mit verzweifelter Anstrengung hinansteigt. Im Vordergrund sieht man drei Frauen ihre Kinder vertheidigen; vor ihnen greift ein Krieger nach einem Kinde, die Mutter aber kratzt ihm ins Gesicht. Ganz vorn sitzt eine Frau mit zum Gebet vereinten Händen in Trauer über das todte Kind auf ihrem Schoosse. Es ist gesagt (Gunn. Cartonensia), dass ihre Gestalt an die einer Gefangenen auf einem capitolinischen Relief erinnere, doch diese Ansicht lässt sich nicht halten. In Wahrheit stammt sie mit geringer Aenderung aus den Gemälden von Duccio, Giotto und Ghirlandajo. Der Kopf der Frau, welche die Treppen hinaufsteigt, und der der Trauernden im Vordergrunde finden sich auf Bruchstücken des Cartons, der erste in der Sammlung des Earl Spencer zu Althorp, der zweite in der Sammlung Guise zu Oxford.

Auf dem dritten Streifen bildet den Hintergrund eine Landschaft. In der Ecke rechts bückt sich ein Mann, indem er Scheitel und Schultern dem Beschauer zeigt, um ein Kind auf der Erde zu durchbohren. Einige Schritte rückwärts erhebt die Mutter ihre Arme zum Himmel. Zur Linken hält ein Krieger ein Kind auf seinem Knie und ist im Begriff, es zu tödten, während ein Weib

nach dessen Beinen greift. Von der andern Seite läuft ein Mann quer über den Platz mit einem Knaben im Arm. Seine laufende Bewegung und die Haltung des ausgestreckten Armes sind dieselben wie bei dem Jüngling, der in dem Fresco der ‚Schule von Athen' mit den Büchern herbeieilt. Der kleine Carton hierzu in Schwarz und Weiss auf hellbraunem Papier in der Bibliothek zu Turin ist nur eine schwache Copie entweder nach dem Original-Carton oder nach dem Teppich. Aber ebenda befindet sich eine Zusammenstellung der drei Streifen zu einem Bilde mit der Besonderheit, dass die Darstellung des ersten Streifens umgekehrt und zwischen die beiden anderen gesetzt ist. Durch diese Anordnung wird ein hübsches Ganzes hergestellt; allein die Zeichnung weicht im Wesentlichen nicht ab von der des kleinen unechten Cartons, die wir eben beschrieben haben. Es ist nicht bekannt, ob die Köpfe des Kriegers und der beiden Mütter des dritten Streifens, welche Passavant (II, p. 220) erwähnt, noch vorhanden sind. Die drei Zeichnungen zu den vaticanischen Teppichen in Schwarz und Weiss in der Sammlung Teyler zu Haarlem sind nach Passavants Zugeständniss (II, p. 460) von zweifelhafter Echtheit.

‚Christus in der Hölle' erscheint, wie wir in den Stichen sehen, zur Rechten mit Kreuz und Banner und bückt sich, um den Arm eines Patriarchen zu ergreifen, dessen Gefängniss durch eine Felsenöffnung angedeutet ist; ringsum stehen verschiedene Gruppen ganz vorne knien Adam und Eva. Die Stiche, aus denen wir die Anordnung dieses Teppichs kennen lernen, können nach einer Skizze Raphaels gemacht sein; allein es liegt eine norditalienische Composition zu Grunde, wie sie unter Andern Mantegna entworfen haben könnte. Der Teppich ist zerstört oder verloren, einige sagen, verbrannt im Jahre 1798.

Die ‚Auferstehung', die schon in einer eigenthümlichen Gestalt in den Loggien behandelt war, sollte jetzt in einer anderen Weise dargestellt werden. Wir haben kein Zeugniss dafür, dass Raphael an dem Bilde, welches in dem Teppich zur Ausführung kam, irgend welchen Antheil hatte, allein einige Züge der Composition, welche an die ‚Auferstehung' des Giovanni Santi zu Cagli erinnern, lassen uns annehmen, dass er doch von Giulio Romano

zu Rathe gezogen ist, dessen Stil deutlich in den dicken Gestalten und den übertriebenen gewaltsamen Bewegungen zu Tage tritt. Wie Raphael in Erinnerung an das Gemälde des Vaters seinen Schülern angegeben hatte, war das Grab in einen mächtigen Felsblock gehöhlt und der Thürstein, den die Priester Israels versiegelt hatten, war herausgetrieben und zur Erde geschleudert. Dann aber ist Christus mit Kreuz und Banner nicht wie bei Santi in der Luft schwebend dargestellt, sondern die Gestalt des Bildes erheischte eine Veränderung der Composition, nach welcher der Erlöser aus dem Grabe herausschreitet und die Welt segnet. Durch diese Anordnung wird eine kühne Concentration der Linien hervorgebracht, die noch mehr hervortritt in der Landschaft, welche sich bis zu entfernten Gebirgen ausdehnt, und Gruppen von erschreckten Wächtern, die im Vordergrunde vertheilt sind. Wahrscheinlich giebt es kein Beispiel, dass so viele Figuren zu dieser Darstellung vereinigt sind: im Hintergrunde sieht man die drei Marien von Jerusalem kommen. Fünf Männer bilden die Wache zur Linken, sieben zur Rechten. Sie alle erheben sich oder fliehen vor der Erscheinung des Heilands. Von der ersten Gruppe sind zwei übereinander gefallen, ein Dritter fährt zurück, ein Vierter rennt davon, ohne sich umzusehen, der Fünfte eilt fort und streckt die Hand nach rechts aus, während er den Kopf umdreht, um einen letzten Blick auf die Erscheinung zu werfen. In der zweiten Gruppe steht der Hauptmann noch aufrecht mit der Lanze in der Hand auf seinem Platz, aber auch er ist von Schrecken ergriffen, während seine Begleiter auf der Erde kauern oder davon laufen. Die Beiden, welche zur Linken übereinander gefallen sind, lassen uns das Studium von Lionardos ‚Kampf um die Fahne' erkennen. Der Mann auf derselben Seite, welcher den Kopf im Laufen wendet, gleicht sehr einer Figur in Raphaels ‚Bekehrung des H. Paulus'. Ein fliehender Wächter auf der rechten Seite scheint aus dem Carton zur ‚Schlacht von Anghiari' von Michelangelo hergenommen. So erkennen wir in einem einzigen Gemälde Raphaels zu gleicher Zeit Erinnerungen an seines Vaters Arbeiten und Giulio Romanos Studien der drei Meister, welche er zu gleicher Zeit verehrte.

Der besondere Vortheil, dessen sich Giulio ausserdem erfreute,

war, dass er Studien nach der Natur benutzen konnte, die wahrscheinlich von Raphael gemacht und für die Constantinsschlacht verwendet waren, wie z. B. einen mit seinem Schilde auf der Erde liegenden Krieger zu Oxford (no. 135), der uns auf den Heliodor oder den Ananias des Cartons zurückweist, oder einen Mann, der auf einem Steine sitzt mit dem Rücken gegen den Zuschauer und seinen Arm zur Vertheidigung erhebt, auf einer Zeichnung zu Oxford (no. 136), die nicht verwendet, aber möglicherweise angefertigt ist für die Constantinsschlacht. Auf einer Zeichnung nach dem Modell in Windsor, welche wir bei Gelegenheit der ‚Befreiung Petri' kennen gelernt haben, sehen wir einen nackten Mann mit einer Streitaxt, der sich bückt und sein Gesicht verbirgt; auf einer Kreidezeichnung ebenda zwei Soldaten, die unter einem Schilde kauern, Alles Arbeiten von Raphaels eigener Hand, die offenbar nach denselben Modellen gemacht und meistens mit jener Leichtigkeit ausgeführt sind, welche den Höhepunct seiner künstlerischen Entwicklung charakterisirt.

Ueberall, wo wir Zeichnungen finden, welche in deutlicherem Zusammenhang mit den Teppichen stehen, erkennen wir mit Sicherheit einen von Raphaels oder Giulio Romanos Schülern, unter denen wir nicht Raphael del Colle vergessen dürfen, dessen ‚Auferstehung' im Dom zu Borgo di San Sepolcro der in den Teppichen der zweiten Serie verwandt ist. Als solche Arbeiten der Schüler erwähnen wir eine Zeichnung in Wasserfarben, schwarz und weiss, zu Oxford (no. 125, hoch $10\frac{1}{4}$", breit $20\frac{1}{4}$"), welche der Darstellung des Teppichs genau entspricht, und eine Federskizze aus den Sammlungen Lawrence und Woodburne, welche jetzt dem Herrn Mitchell in London gehört und von Passavant (II, p. 537) als das Werk eines Schülers von Raphael beschrieben wird. Nur im Vorübergehen gedenken wir einer raphaelischen Zeichnung in Oxford (no. 134, hoch 8", breit $10\frac{1}{2}$"), in welcher ein Engel auf dem Deckel des Grabes sitzt, während die Wächter es in verschiedenen Stellungen umgeben. Diese Zeichnung gehört nicht zu der Darstellung des Teppichs und ist nach unserer Ansicht nur eine Schülerarbeit, in welcher des Meisters echte Züge von einem seiner Nachahmer copirt und verwendet sind.

Das ‚Noli me tangere' ist eine Gruppe von zwei Figuren in einer Landschaft, in welcher links die Oeffnung des Grabes in einer Felsenhöhle sichtbar wird. Magdalena kniet zur Linken, mit dem Salbgefäss in ihrer rechten Hand, und Christus erscheint ihr in einem Garten, der von einem Gitter mit gekreuzten Stäben umhegt ist. Er ist mit einem Hut und einem weiten faltigen Mantel bekleidet und trägt eine Hacke in der linken Hand. Es ist aber ein plumpes Bild mit grob gezeichneten Gestalten, welches mehr als sonst durch die vlämischen Arbeiter entstellt und durch Restauration beschädigt ist.

‚Christus in Emmaus' sitzt hinter einem langen Tische und an dessen Seiten die beiden Apostel. Lichtstrahlen umgeben sein Haupt in dem Dunkel einer gewölbten Halle. Der Tisch ist bedeckt mit einem schöngestickten Tuch, auf welchem die Teller stehen. Links an der Wand befindet sich ein Wasserbehälter mit einem Becken darunter, ganz vorne rechts ein breites Kühlgefäss mit Caraffen darin. Ein Hund mit einem Knochen knurrt gegen eine Katze. Das Licht, welches von Christus ausgeht, wird von dem des Fensters abgeschwächt, aber es lässt die beiden Apostel stark hervortreten. — Die Zeichnung hierzu in Schwarz und Weiss zu Oxford (no. 126, hoch $7\frac{1}{4}$", breit $10\frac{3}{4}$") unterscheidet sich von dem Teppich nur dadurch, dass Christus in diesem barhäuptig ist, während er hier einen niedrigen Hut trägt; sie zeigt den gewöhnlichen Stil der Schüler Raphaels.

Der ‚Himmelfahrt' sind die Studien zu Gute gekommen, welche Raphael in den letzten Jahren seines Lebens für die verwandte Darstellung der ‚Verklärung' gemacht hat. Auch hier schwebt die Figur des Heilandes mit ausgebreiteten Armen in der Luft: sie unterscheidet sich von jener der ‚Verklärung' dadurch, dass sie in Dreiviertelwendung nicht nach links, sondern nach rechts gestellt ist. Eine rasch hingeworfene Federzeichnung zu Lille no. 687, welche man nicht ohne Bedenken Raphael zuschreibt, zeigt den Heiland, wie er in einem Kranz von Engeln zum Himmel aufsteigt (vgl. Passavant II, p. 481). Sie gleicht mehr dem Gemälde als dem Teppich, weicht aber von beiden ab in der Umgebung von Engeln: in der ‚Verklärung' schweben die Propheten zu beiden

Seiten, in der ‚Himmelfahrt' aber ist Christus von zwei Seraphim begleitet, von denen der eine mit dem Kopf, der andere mit den Füssen gegen den Beschauer durch die Luft fliegt; keiner von ihnen findet sich in der Zeichnung zu Lille und sie erinnern mehr an die ‚Madonna del Baldacchino'. Es wäre möglich, dass die Zeichnung als erster Entwurf einerseits von Raphael und andererseits von seinen Schülern benutzt wäre, was man freilich nur in dem Falle annehmen dürfte, dass die Echtheit dieser Skizze gesichert wäre. Wir müssen jedoch bekennen, dass wir dies nicht zugestehen können. — In der Landschaft unter dem Heiland füllen den Vordergrund des Teppichs die gewöhnlichen Gruppen der Apostel in zwei Abtheilungen. Von ihren mannigfaltigen Stellungen sind einige in florentiner, andere in römischem Charakter gehalten, eine Figur erinnert an die Cartons, eine andere an die ‚Verklärung', eine Mischung, welche ganz natürlich erscheint, wenn wir bedenken, unter welchen Umständen die Composition entstanden ist. Die Formengebung ist die Giulio Romanos.

Die ‚Ausgiessung des heiligen Geistes' steht in Bezug auf die Composition fast in demselben Verhältniss zu dem ‚Abendmahl' wie die ‚Himmelfahrt' zur ‚Verklärung'. Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Bildes mit einer Frau ihrer Begleitung, die Apostel im Halbkreis sehen mit Ueberraschung die Taube über dem Haupte Marias schweben und ihr Licht über die Scene ausgiessen. Ueber ihnen erscheinen Feuerzungen. Den Stil Giulios erkennt man deutlich in dem starken Gliederbau und den gewaltsamen Bewegungen.

Die Serie schliesst ab mit einer Allegorie der kirchlichen Tugenden. Die Gestalt der Religion sitzt auf einem Regenbogen, begleitet von einem ganz kleinen Engel mit einem offenen Buch. Ihre Füsse ruhen auf einer Glaskugel, in welcher Bilder von Krieg und Brand sichtbar sind. Neben ihr sitzen die Liebe und die Gerechtigkeit und darunter tragen zwei Löwen Fahnen, auf denen der Baldachin und die Schlüssel des Papstes gestickt sind.

Eine Inschrift an dem untern Rande des Teppichs sagt, dass er unter der Herrschaft des Papstes Pius VI. (1786) wieder hergestellt sei. Wir können danach annehmen, dass diese ganze Serie

um diese Zeit geflickt und restaurirt ist, woraus sich ihr gegenwärtiger verdorbener Zustand erklären würde.

Sechszehn Fragmente von Cartons, hauptsächlich Hände und Füsse und Gewandstücke, zu Oxford (no. 127) gehören zu den Teppichen, welche wir soeben beschrieben haben. Sie sind alle so schwach, dass wir nicht fehl gehen können, wenn wir sie Schülern Raphaels und Giulio Romanos zuschreiben. Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bildeten sie einen Theil der Sammlung Richardson.

Von grösserem Interesse für die Beurtheilung der künstlerischen Erbschaft, die Raphael seinen Schülern hinterliess, als die Teppiche der zweiten Serie oder die Wandgemälde der Magliana und der Villa Madama sind die Fragmente, welche den einzigen Ueberrest von der Decoration eines Hauses bilden, das einst in einem Garten vor der Porta Pinciana lag. In alten Beschreibungen der Stadt wird es als ein Besitzthum Raphaels bezeichnet und er soll, wie wahrscheinlich irrthümlicher Weise angegeben wird, sich mit seinen Schülern hierher zurückgezogen haben, um die Freuden des Landlebens zu geniessen. Wir wissen von der Geschichte dieses Gebäudes nichts, als dass es i. J. 1785 von Cardinal Giuseppe Doria dem Marchese Olgiati abgekauft wurde, später in den Besitz der Familie Bevilacqua kam und in der Mitte dieses Jahrhunderts in Trümmer fiel.* Der Fürst Borghese liess im Jahre 1848 verschiedene von den Fresken daraus entfernen und diese befinden sich jetzt unter Glas im Palazzo Borghese zu Rom. Ein anderes Stück davon, welches späterhin von dem Marchese Campana weggenommen war, befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Die Villa selbst wurde auf Befehl des römischen Revolutions-Comités im Jahre 1848 dem Boden gleich gemacht. Wir beabsichtigen nicht, die zahlreichen antiken Darstellungen zu beschreiben, mit denen die Villa von Künstlern aus der Schule Giulio Romanos geschmückt war. Nur zwei von diesen Wandgemälden scheinen auf den Meister von Urbino zurückzugehen: die ‚Hochzeit Alexanders

---

* s. Vasari, Nibby, Venuti und Pungileoni, Raphael p. 175. 176.

und der Roxane", zu der sich eine Skizze von ihm in rother Kreide auf der Albertina zu Wien befindet, und der ‚Raub der Helena', für die wir eine Vorstudie in der Gallerie zu Oxford ausgestellt finden.

Das Wiener Blatt ist bewunderungswürdig durch Anmuth, Mannigfaltigkeit der Bewegung und feine abgewogene Anordnung; die Zeichnung ist leicht aber sorgfältig, die Modellirung des Nackten über alle Beschreibung correct und schön. In der Mitte der Composition schreitet Alexander auf Roxane zu und streckt einen Arm aus, wie um sie anzureden, während er mit der linken Hand ein gedachtes Gewand erhebt. Seine Gestalt zeigt ideale Verhältnisse wie ein antiker Apollo, und ihn führt ein reizender Knabe von gleich harmonischer Bildung. Roxane auf einem Sitz zur Linken blickt schamhaft vor sich wieder, während ein Flügelknabe vor ihr kniet, um ihr die Sandale auszuziehen. Ihre rechte Hand ruht auf den Kissen, die linke auf ihrem Busen. Hinter ihr hält Eros eine Binde, welche ihre Stirn umschlingt. Ihre Gestalt erinnert an die der Göttinnen in der Farnesina. Links hinter Alexander hält Hephästion eine Fackel und Hymen weist auf die Braut. In freudiger Bewegung sind auf dem Boden zur Rechten Kinder beschäftigt, die Lanze und den Schild Alexanders wegzuschleppen: einer von den Amoretten sitzt gleich einem jungen Bacchus in der Höhlung des Schildes, welchen vier von seinen Kameraden sich bemühen aufzuheben. Ganz vorne ist ein einzelner Kleiner hingefallen, als wenn er von seinen Spielgenossen weggedrängt wäre; er sieht nach ihnen hin, während er sich auf seinen Händen aufrichtet. Obgleich nach Modellen gezeichnet, entfalten alle diese kleinen Wesen eine Anmuth und eine Fröhlichkeit, als wenn sie bei der Uebertragung auf das Papier eine Umgestaltung in des Meisters Geist erfahren hätten, durch welche sie zu etwas Idealerem und Auserlesenerem geworden wären, als es die Natur in ihrer täglichen Erscheinung darbietet.* Stil und Ausführung gehören nicht in die realistische Periode, aus welcher die ‚Verklärung' hervorgegangen ist, sondern

* Wien, Albertina, Zeichnung in rother Kreide, hoch 8½", breit 12", von Rubens in Rom gekauft, dann in den Sammlungen Crozat, Vaurose, Sachsen-Teschen und Ligne.

in die Zeit der Vollendung der ‚sixtinischen Madonna'. So weit es die Kinder betrifft, erinnert uns die Zeichnung an frühe Skizzen in Venedig, z. B. das Kind, das mit einem Ferkel spielt (XXV, no. 10), oder die tanzenden Knaben (XXV, no. 8); oder an spätere wie die Gruppe mit den beiden muthwilligen Knaben, die einen Dritten zwischen sich quetschen. Die Empfindung, welche diese Gruppen erfüllt, ist die des Luca della Robbia in seinen berühmten Reliefs musicirender Kinder im Bargello und in Donatellos tanzenden Genien derselben Sammlung. Aus späterer Zeit stammend als die Venezianer Skizzen, ist die oben beschriebene kühnere Zeichnung rascher und kunstvoller ausgeführt, mächtiger in der Bildung des Einzelnen und dadurch späteren Arbeiten verwandter, welche in die Zeit der ‚sixtinischen Madonna' fallen und sich zu Oxford in der Gallerie und in der Sammlung Guise befinden. In beiden Oxforder Blättern tritt uns der heitere Muthwille entgegen, welcher die ‚Hochzeit Alexanders' erfüllt. Auf dem ersten Blatte sehen wir eine Gruppe von Kindern, welche einen Genossen zu einem Brunnen tragen, wo ein anderes Kind von zweien seiner Kameraden untergetaucht wird.* Auf dem zweiten belustigen sich Liebesgötter mit einem Thier, welches vielleicht den Hasen vorstellt, der auf Tizians berühmtem Bilde zu Madrid von den Begleitern der Venus gequält wird.† Wir fühlen uns fast versucht, wenn wir diese Zeichnungen betrachten, sie mit den Vorarbeiten für ein Gemälde in Verbindung zu bringen, welches Raphael dem Alfonso von Ferrara i. J. 1517 versprochen hatte und welches, wie wir uns erinnern, nach einer langen fruchtlosen Correspondenz doch nicht zu Stande gekommen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass solche

* Oxford, Sammlung Guise no. 2, Zeichnung in Feder und Dinte, hoch $5\frac{1}{2}$", breit $8\frac{1}{4}$".

† Oxford, Gallerie no. 51, hoch 8", breit 11". Rechts von der Kindergruppe ist eine Bäuerin gezeichnet, die ein Kind trägt, auf der Rückseite des Blattes eine Frau mit Etwas in ihrer Schürze. Derartige Zeichnungen wie diese beiden Oxforder waren offenbar die Vorbilder, welche Raphaels Schüler für die spielenden Kinder benutzt haben, die in den Teppichen und den Kupferstichen seiner Zeit erscheinen, — so z. B. Liebesgötter in einem Gehölz mit Scepter und Schlüsseln, oder auf einem Strauss reitend, oder mit einem Affen streitend bei dem Meister mit dem Würfel, s. Passavant II, p. 225. 226.

flüchtigen Skizzen sich zusammen mit dem Entwurf zu ‚Alexander und Roxane' in den Mappen befanden, welche Raphael dem Giulio und Penni hinterliess und von den Schülern dann in der Villa vor Porta Pinciana benutzt wurden, wobei sie die Anmuth, die Laune und die Vollendung verloren, welche ihnen der Meister gegeben hatte. Das Fresco der ‚Hochzeit Alexanders', wie wir es in schlecht erhaltenem Zustande in Palazzo Borghese sehen, ist zu schwach, als dass wir es selbst Penni oder Perino del Vaga zuschreiben könnten. Es unterscheidet sich von der Zeichnung darin, dass die Gewänder und der Helm auf Alexanders Kopf hinzugefügt sind, dass ferner die ganze Composition über ein breiteres Rechteck zerstreut und das Kind, das auf dem Boden kriecht, in den Brustpanzer des Königs gesteckt ist. Die Ausführung ist kalt, nüchtern und steif.* Derselbe Künstler hatte Gelegenheit, noch andere Vorbilder als die Raphaels zu copiren, in dem dazugehörigen Fresco ‚Vertumnus und Pomona' und dem sogenannten ‚Bersaglio', welches nach einer bewunderungswürdigen Skizze Michelangelos in Windsor ausgeführt ist.

Das vierte Fresco in St. Petersburg scheint früher entstanden als die übrigen. Es stellt die Einschiffung Helenas dar, deren Räuber von Kriegern bis zum Strande bei dem Palaste des Menelaos verfolgt werden. Es ist eine andere Composition als die einer Skizze Raphaels zu Oxford, in welcher geschildert ist, wie Helena von zwei Männern geraubt wird, denen ein Dritter hilft, während ein Vierter mit seinem Schilde einen Knienden vertheidigt. Obgleich sehr verdorben und retouchirt in den Umrissen, zeigt diese Skizze nach dem nackten Modell ganz den Charakter Raphaels und gehört vielleicht zu denen, nach welchen das Fresco von einem Künstler aus der Schule Polidoros ausgeführt ist.† Dass diesem Gemälde ein hoher Ursprung zugeschrieben wurde, beweist der Stich danach von Marco da Ravenna.‡

* Es giebt eine Zeichnung von dem Fresco in Schloss Windsor und eine andere im Louvre, no. 581 des Katalogs von 1845, hoch 0,31 m, breit 0,37 m, Federzeichnung mit Umbra lavirt und gehöht mit Weiss, — beide nicht von Raphael.

† Oxford, Gallerie no. 132, Federskizze, hoch 10″, breit 16″, verblichen, verdorben und, da sie zum Theil verwischt war, neu nachgezogen.

‡ St. Petersburg, Eremitage no. 55. Ein ‚Raub der Helena' in Chatsworth, welcher Raphael zugeschrieben wird,

Wir haben in dem ersten Capitel dieses Bandes davon gesprochen, dass offenbar ein Zusammenhang besteht zwischen den sechs Engeln in dem Himmel der ‚Disputa' und den Allegorien der Horen, deren Zeichnung man Raphael zuschreibt. Wir sagten, dass an dem Orte, wo der Meister diese Figuren gemalt haben soll, die Spuren verschwunden sind, dass aber Grund zu der Annahme ist, dass er Gelegenheit hatte, antike Originale zu studiren, denen er zum Theil bei den Engeln der ‚Disputa' und der ‚Galatea' in der Farnesina gefolgt ist; wir fügten hinzu, dass dieselben Vorbilder oder Raphaels Copien derselben späterhin von Giovanni da Udine und Perino del Vaga für die Horen benutzt seien, welche sie in der Sala Borgia des Vaticans malten.

Nach Passavant (Raphael II, p. 353) waren die Horen von einem Schüler Raphaels im Innern eines römischen Palastes gemalt. Ein neuerer Schriftsteller (P. Schönfeld in der Beilage no. 27 zur Zeitschrift für bildende Kunst 1881, S. 437) citirt Passavant und versichert dann, dass die Angaben über den Ort, wo die Horen ausgeführt worden seien, weder bewiesen noch widerlegt werden könnten, und dass die Behauptung, sie seien im Vatican, auf einer Verwechslung mit dem Badezimmer des Cardinals Bibiena beruhe.

Dass die Horen von Raphaels Schülern gemalt sind, ist nicht zu bezweifeln, und dass ihnen Skizzen von Raphaels Hand zu Grunde liegen, ist um so wahrscheinlicher, als keiner seiner Schüler im Stande war, Gestalten zu schaffen, welche so vollständig im Geiste der Antike gedacht sind und doch so ganz und gar den Stempel der italienischen Renaissance tragen. Fraglich bleibt nur, wo diese Gemälde sich befanden, und wie nachgewiesen werden kann, dass sie einen Theil des Schmuckes der Sala Borgia im Vatican bildeten.

Vasari (X, p. 144) sagt, dass die Decke der Sala Borgia von Giovanni da Udine und Perino del Vaga ausgemalt war. Wenn wir nun die Decorationen, wie sie jetzt sind, nach Anleitung der schönen, von Agostino Penna* gestochenen Umrisse betrachten, so

giebt diesen Gegenstand in anderer Form: Paris giebt seinen Leuten Befehle, welche Helena ins Boot tragen, in welchem die Matrosen beschäftigt sind, die Anker zu lichten und die Segel herunterzulassen (20 Figuren).

* Penna starb 1881 oder 1882.

finden wir die Fläche schön getheilt: in der Mitte ein Rundbild mit einer breiten, reich verzierten Einfassung, welche einen Tanz von vier Victorien einschliesst, darum ein Viereck mit Stuck-Figuren, zu jeder Seite dieses Vierecks einen länglichen Streifen mit Apollo auf einem von drei Rossen gezogenen Wagen auf der einen und einem Löwen auf der anderen Seite; rechts und links von dem Raume, welcher alle diese Dinge enthält, zwei fächer- oder pilzförmige Felder, in denen Stuckfiguren von Venus und Saturn auf Piedestalen stehend angebracht sind; unter den letzteren in der Wölbung, welche die Decke mit der Wand verbindet, ein Oval mit einem Bär in Stucco und unter der ersteren eine Galeere ebenfalls in Stucco. Der Rest der Decoration, die Planeten und Zeichen des Thierkreises, besteht aus Fresken und Rechtecken, Sechsecken und Ovalen, eingefasst mit Ornament und an den Ecken umgeben von Trophäen, welche die päpstliche Tiara und die gekreuzten Schlüssel tragen, und Tafeln an Schäften auf den Köpfen von Frauengestalten.

Vor dem Jahre 1805 oder 1806 war die Decke, wie wir aus einem seltenen Stich von Montagnani sehen, in anderer Weise geschmückt als jetzt.* In den fächerförmigen Feldern befanden sich in Fresco die Darstellungen, welche man jetzt in Stucco in den Ovalen an der Wölbung zwischen der Decke und der Wand sieht, und umgekehrt waren die Stuckfiguren dieser Ovale in Fresco gemalt in den fächerförmigen Feldern. Der Apollo und der Löwe waren umgestellt; was aber von allem das wichtigste ist, das Viereck, welches das Mittelrund umgiebt, war nicht mit Stuckfiguren geschmückt. Es enthielt die Frescobilder der zwölf Horen zu Dreien geordnet an zwei Seiten des Rechtecks, wie uns die im Jahre 1805 oder 1806 von Fosseyeux und seinen Gefährten gearbeiteten Stiche lehren, nicht in der Luft sondern auf Blumen schwebend, welche von antikem Ornament aufstiegen. Montagnanis Kupfer und sein Inhalt sind durch folgende Worte bezeichnet: „Volta della Sala

* Die Kupferstiche von Peter und Paul Montagnani stammen aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. So sind die Loggien von ihnen in 53 Platten gestochen i. J. 1790.

Borgia nel Palazzo Vaticano ove sono espressi i Pianeti, le Ore del giorno ed i segni del Zodiaco dell' immortal Rafaello Sanzio da Urbino." Auf den Tafeln der Trophäen lesen wir gleichfalls: LEO X. P. M., wodurch bewiesen wird, dass die Fresken unter dem Pontificat von Raphaels Gönner gemalt sind und, wenn wir Vasari hören, der hier unbedingten Glauben verdient, nicht von Raphael selbst, sondern von seinen Schülern, Giovanni da Udine und Perino del Vaga. Ein dunkler Punkt bleibt noch, wann die Decke der Sala Borgia geändert wurde. Wir sahen oben (S. 33), dass die Horen antiken Figuren gleichen, die Piranesi nach Wandgemälden von Herculaneum in Kupfer gestochen hat. Mögen nun die Originale aus der Kaiserzeit, welche im sechszehnten Jahrhundert in Rom zu sehen waren, nach den herculanischen oder diese nach jenen copirt sein, jedenfalls haben wir in den Horen wie in den Planeten und Zeichen des Thierkreises Nachbildungen nach der Antike vor uns, welche Raphael in Händen hatte, als er die ‚Disputa', den ‚Parnass', die ‚Galatea' und die Decke der Farnesina malte, und welche vielleicht unter Raphaels Aufsicht von seinen Schülern in der Sala Borgia reproducirt worden sind. Der Stil der übrig gebliebenen Gemälde weist mit Sicherheit auf Künstler, welche noch von den Lehren Raphaels erfüllt waren; allein die Planeten haben völligere Körperbildung und kräftigere Muskelentwicklung, als wir bei Raphael gewohnt sind. Die Ausführung ist sorgfältig und eingehend, aber die Fleischtöne sind in verschiedenen Schatten derselben rothen Farbe modellirt, die Gewänder sind bunt und die Vertheilung von Licht und Schatten undeutlich. Die Behandlung ist offenbar dieselbe wie die des Perino del Vaga in den Feldern unter den Fenstern der Loggien im Vatican.

Wir werden diese Angaben über Arbeiten, die nach Raphaels Compositionen oder mit Hülfe seiner Skizzen ausgeführt sind, vervollständigen durch einige Bemerkungen über zweifelhafte Werke. Es sind dies theils solche Gemälde, welche nicht mit Sicherheit Raphael zugeschrieben werden oder nur deshalb, weil ihnen Zeichnungen des Meisters zu Grunde liegen, theils auch solche, welche die Hand von Schülern oder den Stil eines Nachahmers erkennen

lassen. Wir werden dabei Gelegenheit finden, darauf hinzuweisen, wie oft Darstellungen Raphael oder seinen Schülern zugeschrieben werden, die keiner von ihnen gemalt haben kann.

Die ‚Jungfrau unter Ruinen' in der Sammlung Bankes zu Kingston Lacy. — Eine Skizze Raphaels, ausgeführt von einem Schüler oder Nachahmer, der seine Anregung kaum früher erhalten hat als in der Zeit der vaticanischen Loggien: das ist der Eindruck, den dies Gemälde auf uns macht. Die Jungfrau steht vor einer Ruine und hält einen hellen Gürtel, welcher um den Leib des Christuskindes gebunden ist. Dieses sitzt auf einem Säulencapitäl, das von den Ruinen herabgefallen ist, und blickt zu seiner Mutter auf, als wollte es sie um Erlaubniss bitten, das Rohrkreuz zu nehmen, das der junge Johannes in kniender Stellung zur Linken hält. Auf derselben Seite unter einem Bogen im Hintergrunde sucht St. Joseph seinen Weg mit einer Laterne, und ganz in der Ferne auf den Hügeln zur Rechten sehen wir die Peterskirche mit der von Bramante und Raphael geplanten Kuppel und das Colosseum hinter dem Bruchstück eines antiken Tempels, näher auf einem steilen Bergvorsprung zwei Thürme mit Kuppeln. Wir finden hier Anklänge an die Madonna dell' Impannata, die Perla und die Madonna unter der Eiche; Erinnerungen an frühere Werke in dem knienden Johannes. Die Beleuchtung ist das erste Frühlicht, wenn die Sonne noch niedrig steht und fast horizontale Schatten hervorbringt. Der Composition fehlt die echte raphaelische Harmonie: die Figuren haben nicht die Freiheit und Anmuth der Bewegung, welche ihm ausschliesslich eigen sind, und dasselbe kann man von der Farbe sagen, welche düster und braun und nicht durch die Luft gebrochen ist. Die Ausführung ist offenbar die Giulios oder seiner Gehülfen Penni und Polidoro. Dies Gemälde, welches Waagen (Kunstschätze, Supplement) dem Giulio Romano zuschreibt, ist auf Holz, hoch 32", breit 22" und war im Jahre 1870 in der königlichen Akademie (no. 61) ausgestellt. Der eingebrannte Stempel auf der Rückseite mit der Krone und den Buchstaben C. R. beweist, dass es einst Karl dem Ersten gehörte. Es soll später in den Escorial gekommen und von da im Anfang dieses Jahrhunderts weggebracht sein.

Eine Wiederholung in der früheren Sammlung Zir ist seitdem in den Besitz des Generals Bosco zu Neapel gekommen. Sie hat dieselbe Grösse wie das eben besprochene Bild, unterscheidet sich aber davon durch die Landschaft, in welcher die Peterskirche fehlt; ferner ist im Vordergrunde eine Rolle hinzugefügt mit den Worten „A. DE“ und St. Joseph steht nicht unter dem Bogen, sondern unter einem Renaissance-Thorweg. Die Pinselführung in diesem Bilde deutet auf Jacopo Siculo, einen entfernten Nachahmer des raphaelischen Stiles. Es ist wahrscheinlich identisch mit dem, welches Passavant (II, p. 333) im Besitz eines römischen Händlers Namens Gaetano Menchetti beschreibt. Derselbe Schriftsteller erwähnt auch eine Copie in der Sammlung Malaspina zu Pavia und eine andere in Paris.

Die ‚Madonna del Passeggio‘ im Besitz des Earl of Ellesmere, früher in den Sammlungen der Königin Christine, des Herzogs von Bracciano und des Herzogs von Orleans, hoch 2′ 9″, breit 1′ 11″. — Dies hübsche Bild zeigt uns die Jungfrau, wie sie auf einem Wege über Land das Christuskind bei den Armen hält, welches ihr zur Seite steht und seine Hand auf die Schulter des jungen Johannes legt. Dieser ist zu seinem kleinen Kameraden herangelaufen und neigt sich vor ihm mit Rohrkreuz und Rolle, und die beiden Gesichter begegnen sich wie um sich zu küssen. Hinter einem Busche am Fusse eines Baumes zur Linken hält Joseph auf dem Wege an und wendet sich, um die Begrüssung der Kinder zu sehen. Der unebene Boden liegt unter dem Schatten einer vorüberziehenden Wolke und erhebt sich rechts zu einer bewaldeten Bergwand. Ein Fluss schlängelt sich durch ein Thal nach dem Hintergrunde zu. Es ist etwas Neues in dieser Composition, die möglicher Weise auf eine Skizze Raphaels zurückgeht; aber selbst die Landschaft, welche in den hierher gehörigen Gemälden die schönste in ihrer Art ist, rührt nicht von Raphael her. Die plastischen Formen des Christuskindes sind etwas steif und geziert; die Ausführung und das Colorit sind mässig, die Zeichnung zum Theil incorrect. Die sorgfältige Behandlung der Oberfläche macht eher einen kühlen als einen gefälligen Eindruck, die Farben sind hart und wir möchten glauben, dass das Bild von Penni ge-

malt sei. Es giebt viele Copien von diesem Bilde, welchen allen das Exemplar des Earl of Ellesmere zu Grunde liegt: Neapel, Museum, aus der Sammlung Farnese, eine schwache Wiederholung auf Holz in derselben Grösse wie das Original; — Keddleston Hall, noch schwächer als die Copie in Neapel; — Rom, Palazzo Doria, noch unbedeutender. Ueber andere vergl. Passavant, Raphael II, p. 331.

Die ‚kleine heilige Familie' im Louvre no. 365, Holz, hoch 0,38m, breit 0,32m. — Vor den Ruinen eines alten Landhauses, welche von Baum und Busch überwachsen sind, ruht die Jungfrau auf einem ländlichen Sitz und überwacht das Spiel des Christkindes und des kleinen Johannes, der auf dem Schoosse der H. Elisabeth kniet. Die Kinder neigen sich zu einander über dem Schooss der Jungfrau, indem Christus auf der gerundeten Stein-Wiege steht und den Kopf seines Spielgefährten zwischen beide Hände nimmt, während Johannes seine Liebkosung zärtlich aufnimmt. St. Elisabeth im Profil trägt den herkömmlichen Turban, der mit einem Bande unter ihrem Kinn befestigt ist. Composition und Beiwerk dieses Gemäldes erinnern an die Zeit, als die ‚Madonna unter der Eiche' und die ‚Perla' in Raphaels Atelier entstanden, die Gesichter an die ‚Heimsuchung' in Madrid; eine hübsche Wirkung macht es, dass die Figuren sich hell abheben gegen die dunkle Masse von Mauer und Bäumen. Die Farben sind breit und reichlich aufgetragen und ein röthlicher Ton im Fleisch hat zu der Vermuthung geführt, dass Garofalo, welcher eine Zeit lang Raphael studirt hat, der Maler sei; aber der Stil ist der von Raphaels Schule um das Jahr 1518, die Composition ist im Geiste Raphaels aus dieser Zeit und die Malweise ist die des Polidoro da Caravaggio, den wir in den Loggien kennen lernten und der sich unter Giulios Leitung die Weise Raphaels aneignete und sich im Gegensatz zu andern Mitgliedern der raphaelischen Schule Feuer und Breite des Vortrags erwarb. Zu dieser heiligen Familie, welche Theil eines Diptychons war, besitzen wir die Decke oder Aussenseite in Gestalt einer Holztafel des Louvre, mit der Figur der Abundantia in einer Nische: sie steht mit einem Füllhorn an einer Säule auf einem polygonalen Piedestal, das von

einer grotesken Maske getragen wird. Dieses Bild, no. 3757, hoch 0,31 m, breit 0,31 m, zeigt die Hand Pennis und beweist, dass das Diptychon in dem Atelier ausgeführt ist, welches Giulio und sein Compagnon nach Raphaels Tode besassen. Die ‚heilige Familie' und die ‚Abundantia' gehörten beide ursprünglich dem Gouffier Cardinal de Boissy und kamen später in Besitz des Abbé Louis Henri de Lomenie, Graf von Brienne (1662), welcher sie im Jahre 1669 an die königliche Sammlung verkaufte (vgl. Félibien, Entretiens und Gazette des beaux arts 1881, p. 309). Die Gouffiers besassen also zwei Bilder aus Raphaels Schule, den Johannes des Louvre und die eben beschriebene heilige Familie. Die Worte RAPHAEL VRBINAS auf der Abundantia sind modern. Die Silberstiftskizze in der königlichen Sammlung zu Windsor ist offenbar eine Copie nach dem Gemälde.

Eine gute Wiederholung des Originals ist im Besitz des Herrn Schreiner in Düsseldorf; ob dies aber eine von den bei Passavant (II, p. 265) erwähnten ist, können wir nicht sagen.

Die ‚heilige Familie' in der Wiener Gallerie no. 361, hoch 1,55 m, breit 1,14 m — Maria, Christus, Johannes und Joseph mit einem Esel unter einer Palme in einer Landschaft — ist eine Composition, die von Raphael herrühren kann, was die Linien und die Anordnung betrifft. Aber es ist als Schulbild erkannt, das der gemeinsamen Arbeit Giulio Romanos und Pennis nach 1520 zuzuschreiben ist. Als solches braucht es hier nicht eingehender beschrieben zu werden. Es ist zu beachten, dass es als Kunstwerk in jeder Hinsicht höher steht als die ‚Jungfrau in den Ruinen', die ‚Madonna del Passeggio' und die ‚kleine heilige Familie' des Louvre und wahrscheinlich früher ist als diese.

Die ‚fünf Heiligen'. — Der Heiland in der Glorie und der Dornenkrone sitzt mit ausgebreiteten Armen in den Wolken, neben ihm links die anbetende Maria, rechts Johannes der Täufer. Im Vordergrunde unter den Wolken steht St. Paulus in tiefen Gedanken mit einem entblössten Schwerte; auf der andern Seite sitzt die H. Katharina in Verzückung. Diesem Bilde in der Gallerie zu Parma (no. 371, hoch $3^{5}/_{6}$", breit $3^{1}/_{12}$") liegt offenbar ein Gedanke von Raphael zu Grunde, den Giulio Romano und Penni späterhin zu

einer Zeichnung verarbeitet haben. Diese Zeichnung in der Sammlung des Louvre (no. 320, Federzeichnung, mit Biester lavirt und gehöht mit Weiss, hoch 0,41 m, breit 0,29 m) zeigt dieselbe Composition wie der Stich des Marcanton. Das Gemälde befand sich einst auf einem Altar in San Paolo zu Parma. Es ist im Stile Pennis ausgeführt und nicht frei von Spuren der Reinigung und Uebermalung. Die Figuren des oberen Theiles sind Wiederholungen aus der ‚Disputa', die H. Katharina anmuthig, St. Paul nicht ohne Grösse, aber die Umrisse sehr scharf und steif und die Gestalten ohne die tiefe Empfindung, welche Raphael eigen ist. Den Namen Pennis mit diesem Bilde in Verbindung zu bringen, sind wir um so mehr berechtigt, als es in Ausführung und Composition viel Aehnlichkeit hat mit dem Gemälde Pennis in der Sacristei der Peterskirche, auf welchem die Jungfrau mit dem Kiude und der H. Anna zwischen St. Petrus und Paulus dargestellt ist.

‚Die Apostel'. — Diese Figuren, welche augenscheinlich raphaelischen Zeichnungen entnommen sind, wurden von Marcanton in einer Reihe von Stichen veröffentlicht. St. Petrus mit den Schlüsseln erinnert an die schöne Darstellung des Heiligen, welcher durch einen Engel weggeführt wird, in der ‚Befreiung Petri' der Camera dell' Eliodoro. St. Matthäus, der seinen Bart streicht, ist eine verwandte Erscheinung. Beide sind in dem grossartigen Geiste erdacht, wie die Apostel Masaccios in der ‚Heilung des Lahmen' in Carmine. St. Bartholomäus mit dem Messer scheint eine Erinnerung an den H. Paulus der ‚Cäcilia' in Bologna zu sein. Alle übrigen Apostel zeigen strenge Würde der Mienen und edle Haltung, sowie charakteristische Verschiedenheit in Bewegnng und Ausdruck. Der Wurf der Kleider ist überall bewunderungswürdig. Die Zeichnungen, welche Raphael dafür gemacht haben muss, sind wahrscheinlich um die Zeit ausgeführt, als die Camera dell' Eliodoro ihrer Vollendung entgegenging. Die ernste Ruhe, welche sie alle auszeichnet, finden wir in den Cartons für die Sistina wieder ohne den Realismus, den wir in den Jüngern der ‚Verklärung' bemerken. Marcantonio zeigt sich hier als ein würdiger Interpret der Gedanken seines grossen Zeitgenossen.

‚Die heilige Familie', Holz, hoch 4', breit 2'10", in der Samm-

lung Santangelo zu Neapel, aber früher unter dem Namen Raphaels in der Gallerie des Prinzen von Tarsia in Neapel. — Die Jungfrau sitzt in einem antiken Stuhl mit dem Christkind, welches von dem kleinen Johannes die Rolle nimmt. Links dahinter zur Seite des Stuhles stützt Joseph seine Hand auf einen Stab, die ganze Gruppe in einer antiken Ruine. Diesem Gemälde liegt ebenso wie der ‚Jungfrau mit der Rose' in Madrid eine frühe Skizze von Raphael zu Grunde (s. oben S. 384 f., Windsor). Die Malweise ist nicht deutlich die Pennis; vielmehr lässt uns eine Mischung florentiner Art mit etwas Römischem auf einen Nachahmer von Sebastiano del Piombo und Raphael schliessen.

‚Die Jungfrau von der Erlösung'. — Dieses kleine Bild schildert die Jungfrau mit dem Christkinde zwischen ihren Knien in einer Landschaft am Fusse einer Dattelpalme, von der zwei Engel Früchte abpflücken. Es wurde i. J. 1610, wie eine Inschrift auf der Rückseite sagt, von dem Papste an die Frau des spanischen Gesandten, Herzogs von Castro, geschenkt. Später gehörte es den Arconati zu Mailand und wurde vom Grafen Francesco del Verme an den Professor Tosoni zu Mailand verkauft, der es seiner Frau hinterliess, der späteren Signora Tognarelli (1871). Der Stil ist lionardesk und erlaubt es mit einiger Sicherheit dem Cesare da Sesto zuzuschreiben.

Pietà. — Ein oben abgerundetes Bild, welches jetzt in der Pinakothek zu München aufgestellt ist (no. 168, hoch 33", breit 23") verdient in Verbindung mit dem Leben Raphaels erwähnt zu werden, da es, obgleich kein italienisches Werk, doch in der Composition mit einer Zeichnung übereinstimmt, welche im Kupferstichcabinet zu Gotha Raphael zugeschrieben ist. In dieser hübschen Zeichnung, welche unglücklicher Weise mit Biester und Weiss überarbeitet ist, sodass die ursprünglichen Züge grösstentheils verwischt sind, erkennen wir eine grossartige Composition. Links kniet Joseph von Arimathia und hält das Leichentuch, auf dem der Körper des Erlösers ruht. Von Magdalena sieht man Kopf und Schultern, wie sie sich über die Füsse des Todten wirft. Weiter rechts zur Seite ist der Evangelist zum Gebet niedergekniet. Hinter dem Ganzen ist die Jungfrau in kniender Haltung zur Erde ge-

sunken: eine der Marien steht ihr zur Linken eifrig bei, während ein Mann mit verhülltem Gesicht zur Rechten steht. Eine weibliche Gestalt kauert hinter der Jungfrau. Das Grabmal ist ein runder Thurm in einer Landschaft mit schlanken Birken, die in einem Thale wachsen, durch welches ein Fluss strömt. Wenn wir die Echtheit eines Blattes verbürgen könnten, welches Zeit und Restauration so übel behandelt haben (es ist von gräulich gelbem Papier, hoch $13\frac{1}{2}$", breit $9\frac{3}{4}$"), so würden wir hinzufügen, dass diese Zeichnung eine der merkwürdigsten aus der letzten Zeit Raphaels ist sowohl durch Grossartigkeit der Linien und Kunst der Anordnung, als auch durch Tiefe der Empfindung und dramatischen Ausdruck. Die Zeichnung gehörte dem Maler Mengs und kam mit anderen Kunstwerken in die Hände des Herzogs von Gotha. Eine Copie der Zeichnung, welche dem Timoteo Viti zugeschrieben wird, befindet sich im Museum zu Stockholm. Das Bild in München unterscheidet sich von der Zeichnung dadurch, dass es im Hintergrunde ein grosses Kreuz hat. Er scheint das Werk eines Niederländers zu sein.

Die Jungfrau sitzt nach links gewendet auf einem Stuhl, mit langem Haar, das unter einem Schleier auf ihre Schultern herabfliesst, und hält das Christkind auf ihrem Schooss. Es blickt auf seine Mutter, während es seine linke Hand quer über die Brust nach einer Schale hinter dem Stuhl ausstreckt. Diese Madonna, eine Halbfigur in Lebensgrösse, wurde in dem Katalog der Sammlung zu Pommersfelden Raphael zugeschrieben. Nachdem es die Münchner Gallerie erworben hat (no. 1042, Holz, hoch 1,1 m, breit 0,78 m), ist der Name Raphael aufgegeben. Der Stil ist der eines Niederländers in der Art des Van Orley, der die Manier der Schule Lionardos nachahmt.

Die Jungfrau mit dem Christuskind auf ihrem Schooss und St. Joseph, der hinter ihr links sich mit der einen Hand auf einen Stab stützt, ist ein Rundbild auf Holz von glänzender Farbe und guter Erhaltung in der Sammlung Lichtenstein zu Wien (no. 50, im Durchmesser 0,84 m), wahrscheinlich von Francesco Salviati.

Triptychon mit der Jungfrau und dem Kinde zwischen

der H. Katharina und der H. Barbara, an der äusseren Seite ein Monochrom mit der Verkündigung. Diese schönen Miniaturbilder von 11 Zoll Höhe, welche früher dem Herrn C. Fumagalli und jetzt der Gallerie Poldi-Pezzoli in Mailand gehören, sind nicht von Raphael, sondern von Fra Bartolommeo.

Die Jungfrau mit dem Kinde, welches auf dem Schoosse der Mutter steht und aus dem Bilde heraussieht, während es sich an dem Mieder ihres Kleides hält, — im Hintergrunde eine Landschaft, — eine Halbfigur, einst im Besitz des verstorbenen Archidiaconus Hore, jetzt in der Gallerie zu Cambridge, von Raphaels Genossen aus der früheren peruginer Zeit, Gian Niccola Manni.

Madonna, genannt die ‚Jungfrau des Grafen Bisenzio, jetzt in dem Museum zu Frankfurt no. 37, hoch 2′ 6½″, breit 1′ 8½″. Wir sehen die Jungfrau in halber Figur sitzend nach links gewandt, vor einem grünen Vorhang, der eine Landschaft dahinter zum Theil verbirgt. Das Kind liegt auf dem Schoosse seiner Mutter; in der Luft erscheinen zwei Engelsköpfe mit Flügeln. Dies Bild ist eine schwache Nachahmung von Raphaels frühem Stil; es ist sehr durch Retouchen entstellt, besonders im Gesicht des Kindes und es ist jetzt schwer zu sagen, ob es ursprünglich das Werk des Dono Doni oder das des Eusebio di San Giorgio ist. Es wurde vom Grafen Bisenzio in Rom gekauft und gehörte später dem römischen Händler Baldeschi, von dem es die Städelsche Gallerie erworben hat.

St. Lucas vor der Staffelei, das Bildniss der Jungfrau malend in Gegenwart Raphaels, ist ein grosses Bild der Akademie von San Luca in Rom und von uns als ein Werk des Timoteo Viti beschrieben in unserer Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Ausgabe) Bd. V, S. 620.

Die Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes im zweiten Zimmer des Palazzo Borghese no. 34 ist von Passavant (II, p. 336) ‚Die Jungfrau auf der Wiese‘ genannt, da sie offenbar an die ‚Jungfrau im Grünen‘ zu Wien erinnert. Die beiden Wiederholungen dieser Composition zu Brüssel und St. Petersburg, welche Passavant beschreibt, haben wir nicht gesehen. Auf dem Exemplar des Palazzo Borghese steht Johannes rechts mit dem

Rohrkreuz und reicht dem Christkinde eine Rolle, welches auf dem Schoosse seiner Mutter sitzt. Hintergrund eine Landschaft. Eine Skizze von Raphael mag dieser Composition zu Grunde liegen; die Ausführung gehört einem Florentiner von der Schule des Ridolfo Ghirlandajo, soweit man wenigstens aus der Entfernung urtheilen kann, vielleicht dem Michele di Ridolfo. Die Oberfläche des Bildes ist durch Reinigung und etwas Restauration verändert.

Die Jungfrau, Halbfigur, in einer Landschaft, welche von Vorhängen zum Theil verdeckt wird, nimmt den Schleier von dem Christuskinde, das vor ihr schläft. Links hebt ein Engel die Falten des Vorhangs, rechts trägt ein anderer einen Korb mit Blumen. Dies Gemälde in der Sammlung des Lord Bute ist nicht von Raphael, sondern ganz deutlich in der Weise des Camillo Procaccini gemalt.

Die Jungfrau Maria, welche eine Frucht an ein Kind zur Rechten giebt, das sich in den Schooss einer knienden Frau schmiegt, hält das Christkind auf ihrem Knie. Dies empfängt einen Vogel von einem Knaben an der Seite einer anderen Frau, die mit einem Kinde auf den Armen zur Linken steht. Links hinten sehen wir zwei Männer und zwei Frauen, rechts eine Frau in einem Thorweg mit zwei Begleiterinnen. Dies Bild auf Holz im Hause des Grafen Gio. Batt. Buri zu Verona ist wahrscheinlich dasselbe, welches Passavant (II, p. 340) beschreibt als Eigenthum des Grafen Formenti zu Riva. Es ist kein Raphael, sondern eine werthlose Arbeit eines unbekannten Künstlers.

Halbfigur des Erzengels Michael in der Gallerie zu Darmstadt no. 372; — obgleich als Raphael verzeichnet, ist dies Bild nur eine Copie desselben Heiligen von Perugino in dem Altarbilde aus der Certosa in der National-Gallerie zu London.

St. Apollonia, die anmuthige Figur einer Heiligen mit über dem Busen gekreuzten Armen auf einer runden Holztafel, ist i. J. 1870 in Strassburg verbrannt. Obgleich als ein echter Raphael verzeichnet, gehörte das Bild doch zu einer Reihe von Gemälden, welche Theile eines Altarwerkes von Perugino sind (vgl. unsere Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe von M. Jordan, Bd. IV, S. 253 Anm.).

Die Jungfrau Maria mit dem Christkind auf dem Schoosse, das seine Hand auf die Brust der Mutter legt. Dies kleine Bild in der Pinakothek zu München no. 1079 wurde einst der Schule des Fra Bartolommeo zugerechnet und ist jetzt als umbro-florentinisch bezeichnet. Es ist eine späte Wiederholung eines Bildes in der Sammlung Baring zu London (hoch 1' 2"), welches wir in der Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Ausgabe von M. Jordan, Bd. IV, S. 345) unter den Werken Spagnas erwähnt haben.

Die Jungfrau und der Engel Gabriel in zwei Medaillons, welche zusammen die Verkündigung darstellen, darunter in demselben Rahmen zwei nackte Figuren mit Ornamenten. Dies kleine Bild (hoch 1' $3^5/_8$", breit 1' $1^3/_4$"), welches die Weise eines Florentiners, etwa des Rosso Fiorentino und nicht den Stil Raphaels zeigt, war zu Manchester ausgestellt als Eigenthum des Herrn G. E. H. Vernon, nachdem es in der Sammlung Coesvelt und im Palazzo Rosso zu Florenz gewesen war.

Die Jungfrau und das Kind in der Glorie über einem Grabe, neben dem St. Franciscus und St. Thomas knien und St. Paulus und ein Benedictinermönch stehen, ist ein grosses Bild von $6^1/_2$ Fuss im Geviert in der Sammlung des Earl of Warwick und war in Manchester als Raphael ausgestellt. Es befand sich einst im Dom zu Pisa und später in der Sammlung Solly und ist, wie wir in der Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Ausgabe von M. Jordan, Bd. IV, S. 546, Anm. 104) gezeigt haben, von Granacci ausgeführt.

Der ungläubige Thomas mit einem knienden Stifter, den der H. Antonius von Padua auf der rechten Seite einführt, ist, obgleich bald Raphael bald Perugino zugeschrieben, in Wirklichkeit ein Werk des Palmezzano (vgl. Geschichte d. it. M., deutsche Ausg. Bd. III, S. 353), es gehörte den Sammlungen Solly und Northwick und war no. 145 der Ausstellung zu Manchester.

Christus das Kreuz tragend, Halbfigur in Tempera aus der Sammlung des Herrn John W. Brett in Manchester no. 150, zeigt den Stil des Bonsignori und nicht den Raphaels.

Portraits.

Portrait eines jungen Mannes mit blonden Locken in schwarzer Mütze und schwarzem Kleid, der das Gesicht mit der rechten Hand stützt und den Beschauer anblickt. — Man wird in dieser Beschreibung ein Bild des Louvre erkennen (no. 372, auf Holz, hoch 0,95m, breit 0,44m, doch ursprünglich hoch 16", breit 13"), welches lange Zeit für Raphaels eigenes Bild gehalten worden ist. Leider ist kein Zweifel, dass dies einst sehr schöne Gemälde durch ein böses Verfahren von Reinigung, Flicken und Restauration gelitten hat, indem es durch einen Zusatz von mehreren Zoll im Umriss vergrössert und in den braungrünen Farben des Hintergrundes und den schwarzen Tönen der Kleidung übermalt ist. Die Formen der Hand und des Handgelenkes sowie der Augenhöhlen und der gewölbten Brauen sind auf diese Weise abgeschwächt und zum Theil verloren gegangen. Es entsteht die Frage, ob wir den Namen Raphaels jetzt noch festhalten können: und man kann dagegen geltend machen, dass die Zeichnung zu locker, die Färbung zu frei und flüssig, Bewegung und Ausdruck zu munter für ihn sind. Andererseits müssen wir fragen, wer anders als Raphael ein Werk geschaffen haben kann, das immer noch so voll Anmuth und von so lebendigem Colorit ist, und wir kommen zu dem Schluss, dass das Bild kaum einem Anderen als Raphael zugeschrieben werden kann, aber dass es von den Restauratoren verändert worden ist, die wir beschuldigen müssen, seine Schönheit verwischt und ein echtes Werk in den Verdacht der Unechtheit gebracht zu haben. Das Portrait war im Besitz des französischen Staates seit der Regierung Ludwigs XIV.

Ein anderes Portrait im Louvre mit einer Halbfigur in schwarzer Kleidung (no. 523, hoch 0,68m, breit 0,5m), welches einst Raphael zugeschrieben wurde und jetzt unter den Unbekannten steht, haben wir in der Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, Bd. IV, S. 512 als wahrscheinlich ein Werk von Francia Bigio beschrieben, dem wir ebenso zwei Bilder in den Sammlungen Yarborough und Maitland zurückgegeben haben, welche bis dahin ebenfalls Raphael zugeschrieben wurden, obgleich sie durch das Monogramm des Francia Bigio gesichert sind.

Raphael und sein Fechtmeister. — Unter diesem Namen ist ein Bild auf Leinwand im Louvre bekannt (no. 374, hoch 0,99 m, breit 0,83 m), mit Halbfiguren, von denen die rechts einen Mann mit starkem Bartwuchs und gesunder Gesichtsfarbe darstellt, welcher mit der rechten stark verkürzten Hand aus dem Gemälde herauszeigt und seine Linke auf den Schwertgriff legt. Sein Gesicht ist nach links gewendet gegen einen andern Mann mit einem Bart und langen Haaren, der hinter ihm steht. Die Kleidung beider Personen ist reich und vornehm, Seide und Tuch von verschiedenen Farben, Alles auf dunkelbraunem Grund. Dass dieses schöne Gemälde ungefähr um die Zeit Raphaels entstanden sein muss, beweist der Umstand, dass es dem Könige Franz I. gehört hat. Ist es aber wirklich ein echter Raphael? Der allgemeine Fleischton scheint viel dunkler und tiefer in der Farbe, als wir es bei Raphael gewohnt sind, die Zeichnung viel freier. Wir finden nirgends die feinen Uebergänge des Meisters, statt ihrer einen kühnen jedoch etwas schroffen Gegensatz von einförmigem Licht und dunklem Schatten. Der Stil der Formen und Gewänder, die Bildung der Hand mit ihrer kühnen Verkürzung, weist auf eine Betheiligung des Sebastiano del Piombo, die Malweise und das Colorit haben eine gewisse Verwandtschaft mit denen des Giulio Romano. Aber die Behandlung des Ganzen schliesst den Gedanken an Beide aus. Möglicherweise ist der Künstler Jemand, der die Art des Giulio und des Sebastian studirt hatte, vielleicht Polidoro da Caravaggio, dessen Fresken in San Silvestro auf Monte Cavallo in Rom den Stil eines sehr geschickten Künstlers aus den Schulen des Giulio und Sebastiano zeigen, verbunden mit einer raschen Ausführung und einem Geschmack in der Farbe, welcher dem der venezianischen Arbeiten des Andrea Schiavone gleicht.

Cesare Borgia. — Das unter diesem Namen bekannte Portrait im Palazzo Borghese zu Rom wird unter den Werken Raphaels aufgeführt, ohne dass für die Benennung des Künstlers und des Dargestellten ein Grund vorhanden ist. Es ist nicht von Raphael und kann nicht gut Cesare Borgia sein, der gestorben war, ehe Raphael nach Rom kam und selbst nach seinem Tode schwerlich in der Tracht einer späteren Zeit gemalt wäre. Die geschilderte

Person ist ein Edelmann in einem spitzenbesetzten Federhut, einem gelbgestreiften Wamms und einem schwarzen Seidenkleid mit Achselstücken und geschlitzten Aermeln. Die linke Hand von dünner und knochiger Bildung ruht auf der Hüfte, die rechte umfasst den Griff eines Stilets. Er hat ein eckiges und mageres Gesicht mit spärlichem Haar und einem dünnen dunkelbraunen gespaltenen Vollbart. Die Gestalt, welche sich gegen einen hellbraunen Hintergrund abhebt, zeichnet sich aus durch einen olivenfarbigen Teint und tritt durch die Modellirung mit tiefen undurchsichtigen Schatten kräftig hervor. Auf den ersten Blick werden wir zweifeln, ob wir es mit einer italienischen oder einer fremden Arbeit zu thun haben, oder ob es ursprünglich italienisch war und dann durch einen fremden Restaurator ein anderes Aussehen erhalten hat. Dadurch, dass am untern Rande ein Stück angesetzt und die Oberfläche des Fleisches, besonders in den Schatten an der Stirn und der linken Hand abgescheuert und übermalt ist, wächst die Schwierigkeit, sich ein sicheres Urtheil zu bilden. Wir denken bald an Giulio Romano wegen des Farbengewebes im Hintergrunde, das in technischer Beziehung dem von Raphaels Schülern gleicht, bald an Parmeggianino wegen der Bildung der Hände und ihrer Gliederung sowie des Glanzes und der Politur der Farben. Doch diese letztere Eigenschaft führt uns wieder zu Giulio zurück, dessen scharfe Umrisse wir in dem Bilde erkennen dürften, und es ist möglich, dass es von ihm gemalt ist.

Die Vermuthung Passavants (II, p. 364), dass in einem Bilde der Sammlung Castelbarco zu Mailand eine Wiederholung zu erkennen sei, ist insofern unrichtig, als letzteres einen andern Mann in anderer Tracht darstellt, der nach der entgegengesetzten Seite gewendet ist. Uebrigens ist dieses Bild, dessen Verbleib nach dem Verkauf der Sammlung Castelbarco unbekannt ist, ohne Zweifel von Altobello Melone gemalt.

Cardinal Borgia. Das Portrait eines Cardinals in Palazzo Borghese in einem rothen Barett und einem Damastmantel mit rothem Rock und Battistärmeln nach rechts auf einem Stuhle sitzend an einem mit einem persischen Teppich bedeckten Tisch. Auf dem Tisch eine Glocke und ein Buch, in dem Zimmer da-

hinter Holzgetäfel und ein Bücherschrank. Das Gesicht ist von einem Vollbart umrahmt, die Hände sind anmuthig über dem Buche gefaltet. Die tiefliegenden Augen haben einen geistreichen Blick, das Ganze ist eine vornehme und würdige Erscheinung in einem warmen und reichen Colorit mit goldenem Ton und warmen doch vielleicht zu einförmigen Schatten. In der Behandlung erkennen wir eine Leichtigkeit der Arbeit, welche nicht an Raphael, aber wohl an Perino del Vaga denken lässt, der genug vom Florentiner in sich hatte, um seinen Bildern ein eigenes Gepräge zu geben, und Raphaels Stil genügend studirt hatte, um ihn bis zu einem gewissen Grade nachzuahmen. Gegen den Namen des Cardinals Borgia spricht die Thatsache, dass der Cardinal Pietro Borgia im Jahre 1511 und Pietro Lodovico im Jahre 1513 gestorben ist, während die Technik des Bildes auf eine viel spätere Zeit hinweist. Wir kommen zu dem Schluss, dass dieses schöne Gemälde ein Werk des Perino del Vaga ist, später als Raphaels Leo X., an welchen Einzelheiten erinnern wie die Haltung der Figur und das Tischtuch, das Buch und die Glocke.

Portrait einer Dame auf Holz, hoch 2'4", breit 1'5", in der Tribuna der Uffizien zu Florenz no. 1120. Dies Gemälde stellt eine Frau von Stande dar in ausgeschnittenem Kleid, das am Busen mit einer weissen Krause eingefasst ist. Ihr Haar ist in einem Netz zusammengenommen, das Gesicht drei Viertel nach rechts gewendet, das Mieder ist graublau, die Aermel sind von derselben Farbe mit weissen Schlitzen. An einer Kette um den Hals hängt ein Kreuz. Die Hände sind anmuthig übereinander gelegt. Nach Rumohrs Meinung (Forschungen III, S. 60) wäre für dies Portrait ein Platz unter den Werken Raphaels schwer zu finden. Passavant (II, p. 41) hatte mehr Zutrauen und sagte, obgleich die Oberfläche gelitten hätte, wäre doch Raphaels Hand noch zu erkennen. Dieser könnte jedoch ein derartiges Bild nur dann geschaffen haben, wenn er bei seiner Ankunft in Florenz den umbrischen Stil aufgegeben und einen reinen florentiner sich angeeignet hätte. Wir haben aber kein Zeugniss dafür, dass Raphael das jemals gethan hat.

Donna Gravida. Unter diesem Namen finden wir ein schönes weibliches Portrait in Palazzo Pitti zu Florenz (no. 896, Holz, hoch 1. 2. 7 Palmen, breit 0. 17. 8 Palmen), welches von Passa-

vant (II, p. 52) und Andern Raphael zugeschrieben wird. Es ist eine Halbfigur, nach rechts gewandt, bis zu den Hüften sichtbar. Das kastanienbraune Haar fällt in Strähnen über die Wangen und ist im Nacken zusammengefasst in einer netzartigen Haube von weissem Brocat. Eine breite schwarze Einfassung an dem gelben Mieder läuft über Schultern und Busen; die Aermel sind von braunrothem Damast mit weissen Schlitzen. Die linke Hand liegt an dem Gürtel, die rechte hält einen Handschuh. Unzweifelhaft stammt dies Gemälde aus derselben Zeit wie Raphaels Bildniss der Maddalena Doni, aber soweit man nach einer Oberfläche schliessen kann, die Abscheuern und Retouchiren schwer verletzt haben, ist die Ausführung florentinisch und der Stil gleicht am meisten dem des Ridolfo Ghirlandajo.

Portrait des Ferry Carondelet und seines Secretärs, auf Holz gemalt, hoch 3′ 7½″, breit 2′ 10″, in der Sammlung des Herzogs von Grafton. Es ist die Halbfigur eines Mannes von Stande, in Mütze und Pelzmantel, der hinter einem mit einem bunten Tuche bedeckten Tische sitzt. Er ist drei Viertel nach rechts gewandt, die linke Hand ruht auf der Brust, die rechte liegt auf dem Tisch und hält ein Papier mit der Adresse: „Honorabili devoto nobis dilecto Ferrico Carōdelet Archidiacono Bituntino Consiliario et Comissario No⁰. In Urbe.“ Links hinter dem Archidiaconus blickt ein Diener in einer Mütze über seine Schulter und schickt sich an, einen Brief zu übergeben, rechts beugt sich ein Secretär über den Tisch und schreibt einen Brief nach seines Herrn Dictat. Ein Vorhang trennt die Figuren von einer Landschaft, in der wir ein Gebäude und daneben eine Reihe von Säulen sehen, die perspectivisch zurückweichen und ein Gehölz, einen Berg und Häuser zum Theil verdecken. Passavant (II, p. 357) giebt dies Gemälde einem Schüler Raphaels, der nach einer Zeichnung seines Meisters arbeitete; er hält es sogar für wahrscheinlich, dass bei dem Kopfe Raphael selbst Hand angelegt hätte. Bei näherer Betrachtung bemerken wir, dass die Oberfläche reichlich übertüpfelt ist, aber es ist noch möglich, die Hand eines Künstlers zu entdecken, der in einer norditalienischen Schule erzogen ist und dessen Stil dem des Lorenzo Lotto gleicht. Die Landschaft besonders ist ganz venezianisch.

Portrait eines jungen Mannes mit langem Haar in schwarzer Mütze, gelbem Wamms und schwarzem Ueberrock, Brustbild in einer Landschaft. Dies Bild, welches im Palazzo Borghese zu Rom no. 35 als Raphael verzeichnet ist, zeigt die Manier des Ridolfo Ghirlandajo.

Portrait eines jungen Mannes mit langem Haar, Brustbild auf Holz in der Gallerie zu Braunschweig (no. 546, hoch 1′ 9″, breit 1′ 3″). Es ist oder war Raphael zugeschrieben. Das Gesicht ist nach links gewandt, die rechte Hand ruht auf einem Buch. Der Maler ist Palma Vecchio, obgleich Passavant (II, p. 369) an die Schule Giorgiones denkt.

Portrait einer Dame, nach links gewandt. Ihr ausgeschnittenes weisses Kleid mit Puffärmeln ist zum Theil von einem schieferfarbenen Pelz bedeckt, dessen Saum sie in der linken Hand hält, während die Rechte auf dem Schoosse ruht. Eine goldene Kette umschlingt den blossen Hals. Der Hintergrund ist dunkelgrün. Ueber die rechte Seite des Gemäldes läuft ein Spliss herab. Dies Portrait ist namentlich an Stirn und Händen durch Retouche verdorben. Es befindet sich in der Sammlung Kestner zu Hannover und ist, soweit man bei dem beschädigten Zustande urtheilen kann, nicht von Raphael, sondern von einem Künstler wie Sebastiano del Piombo.

Portrait eines jungen Mannes mit langem blondem Haar, schwarzer Mütze, weissem Hemd und schwarzem Mantel, der von der rechten Hand auf der Brust zusammengehalten wird; der Hintergrund ist grün. Dieses Brustbild, einst im Palazzo Alfieri zu Florenz, jetzt im Museum zu Montpellier no. 370, wird von Passavant (II, p. 367) dem Ridolfo Ghirlandajo zugeschrieben; aber das Aeusserste, was man sagen kann, ist, dass die Behandlung zugleich an Andrea del Sarto und Francesco Francia erinnert.

Portrait eines jungen Mannes von heller röthlicher Gesichtsfarbe, Brustbild auf Holz, 16″ im Geviert, drei Viertel nach rechts gewendet, mit langem kastanienbraunem Haar, welches in welligen Massen auf die Schulter fällt und mit einer runden schwarzen Mütze bedeckt ist. Das weisse gefältelte Hemd ist am Halse mit einer Krause gesäumt, darüber ein dunkler Mantel mit einer juwelen-

besetzten Spange mit zwei Knöpfen, an deren Rändern wir lesen: RAPHAEL VRBINAS. Im Hintergrunde links eine römische Kuppelkirche, rechts das Grabmal der Caecilia Metella an der Via Appia, an einem Berge zwei Jäger, die einem Hirsche nachstellen. Dieses schöne und interessante Portrait war zu verschiedenen Zeiten ausgestellt in Hampton Court und Kensington und stimmt genau überein mit der Beschreibung eines Bildes, welches in den Inventaren aus der Zeit Jacobs des Zweiten (s. Scharfs Royal Picture Galleries, no. 123) als ein Portrait Raphaels von ihm selbst gemalt aufgeführt wird. Der Name auf den Knöpfen genügt nicht, um die Echtheit des Bildes zu beweisen, welches in sorgfältigem aber flüssigem Farbenauftrag wahrscheinlich von einem florentiner Schüler Raphaels gemalt ist.

Portrait eines jungen Mannes in einer runden schwarzen Mütze mit dunklem kastanienbraunem Haar, in gefälteltem Hemd, dunkler Jacke mit zwei Knöpfen als Spange, die rechte Hand auf die linke Brust gelegt, in der Münchener Pinakothek no. 1078, Holz, hoch 0,52 m, breit 0,41 m. Dies Bild wurde von Mr. Hugford als echter Raphael zu Florenz von Lionardo dal Riccio gekauft und ist als solcher bescheinigt durch einen Zettel auf der Rückseite von Raphael Mengs (1734). Die Ausführung erinnert an den Stil Raphaels in der Zeit der ‚Madonna Canigiani'. Man würde bei dieser kalten, sorgsamen Arbeit eher auf Alfani als auf Raphael schliessen. Die Worte „RAPHAELLO VRBINAS FEC." auf den Knöpfen sind später hinzugefügt. Zwei Säulen von buntem Marmor hinter der Figur unterbrechen die Aussicht auf eine Landschaft, in welcher ein Wolf oder Hund einen Hirsch jagt.

Brustbild eines Cardinals in einem rothen Barett mit starkem Bart. Dies Portrait, welches in der Sammlung Leuchtenberg zu St. Petersburg dem Raphael zugeschrieben wird, ist sicher von Scipione Pulzone von Gaeta.

Kopf des Evangelisten Johannes auf einem Ziegel in der Münchener Pinakothek no. 1053 zeigt den Heiligen mit einer gezierten Neigung nach links und einem langen Hals in einem rothen Rock; der Hintergrund dunkelgrün. Dieser Ziegel ist zu Perugia gekauft und von dem Grafen Giulio Cesarei an den König Ludwig

von Bayern gekommen. Der Stil weist auf einen Künstler aus der Schule Peruginos und würde vollkommen der Manier Spagnas in ihrer frühesten Gestalt entsprechen.

Kopf eines jungen Mannes mit nach oben gekehrtem Gesicht, Rundbild in der Münchener Pinakothek no. 1074. Auf einem Viereck in seinem Brustpanzer sollen die Buchstaben R. S., wie man gemeint hat, den Namen Raphaels andeuten. Die Ausführung dieses Bildes, welches ein Bruchstück von einem grösseren Werke ist, gehört nicht Raphael, sondern einem schwachen Künstler, wahrscheinlich einem Florentiner.

Druck von August Pries in Leipzig.

VERZEICHNISS DER WERKE RAPHAELS.

A.

Aberdeen, *Samml.*: Portrait des Lorenzo Pucci II. 282.
Agar, *Samml.*: Madonna dei Candelabri (Copie) II. 182.
Agostino Veneziano, Kupferstich von Raphaels Spasimo II. 310.
Aguado, *Samml.*: S. Michael von 1518 (Copie) II. 319.
Alba, *Herzog von*, *Samml.* II. 100.
Albergati, *Samml.*: Johannes der Täufer I. 265.
Aldobrandini, *Samml.* I. 158.
Alfonso von Ferrara, Portrait in dem Eide des Papstes Leo II. 295.
Alnwick, Herzog von Northumberland S. Catharina und Magdalena I. 71. — Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272. — Mad. mit Jesus und Johannes I. 283. — Mad. del Divino Amore (Copie) II. 135. — Giuliano de' Medici (Giulio Romano) II. 259.
Althorp, Earl Spencer, Frauenkopf zum Kindermord II 447.
Altoviti, *Bindo*, Portrait II 138.
Ambraser Sammlung s. *Wien*.
Amsterdam s. *De Vos* und *Walraven*.
Angers, Museum: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.
Angerstein, *Samml.* II. 84.
Angoulême, *Herzog von*, *Samml.* I. 224.
Antaldi, *Samml.* II. 434.
Aquila, *Palazzo* II. 201.
Arconati, *Samml.* II. 465.
Ariosto im Parnass II. 64.
Arozarena, *Samml.* I. 287.
Arragon, *Johanna von*, Portrait II. 325.
Artaria, *Samml.*: Zeichnung eines Kriegers aus dem Attila II. 151.
Aumale, *Herzog von*, s. Chantilly.
Aus'm Weerth s. *Bonn*.
Avignon: Belle Jardinière (Copie) I. 290.

B.

Badia s. *Rom*.
Bale, *Samml.*, I. 240, 289.
Bankes s. *Kingston*.
Baring s. *London*.
Barnard, *Samml.* I. 164.
Barron Hill, Mr. Whyte, I. 186.
Bartsch, Kupferstich: Studie zur Constantinsschlacht II. 366.
Basel, Samml. Haegelin: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
— Samml. Horner: Cartons zu den Deckenbildern der Farnesina II. 339.
Beausset s. *Cédron*.
Beazzano, Portrait II. 265.
Bentivoglio, *Samml.*: Geburt Christi I. 265.
Bergamo, Gallerie: Madonna Garvagh (Copie) II. 104.
Berlin, Museum, Gemäldegallerie: Madonna Diotalevi I. 72. — Madonna Solly I. 16, 82, 84. — Mad. mit Hieronymus und Franciscus I. 85. — Mad. Terranuova I. 150, 168, 181. — Mad. Colonna I. 278. — Julius II. (Copie) II. 85. — Johanna von Arragon (Copie) II. 326. — Johannes der Täufer (Copie) II. 390. — Teppiche II. 225, 253.
— Kupferstichsammlung, Zeichnungen: Betender Engel, Madonna, Petrus (zweifelhaft) I. 19. — Blumen streuender und sitzender Engel I. 79, 154. — Madonna Connestabile I. 133. — Mad. Terranuova I. 179. — Madonnenstudie (Copie) I. 213.

— Heilige Familie (unsicher) I. 225. — Studien zu Gliedern I. 248. — — Gewandung für S. Severo (unsicher) I. 261. — Madonnenstudien (Copie) I. 278. — Kopf des Tobias aus der Mad. del Pesce II. 180. — Zeichnung zum wunderbaren Fischzug (Copie) II. 220. — Grazien aus der Farnesina (Copie) II. 337. — Mercur und Psyche II. 341. — Christus und Johannes aus der Perla (Copie) II. 381. — Auffindung des Moses in den Loggien (Copie) II. 420. — Moses die Gesetzestafeln empfangend in den Loggien (Copie) II. 424.

Berlin, Samml. Savigny: Zeichnung zum Heliodor (zweifelh.) II. 111. — Z. zur Gerechtigkeit II. 365.

Bibiena, Cardinal, Portrait in der Schlacht bei Ostia II. 217. — Portrait in Pal. Pitti II. 264.

— sein Badezimmer II. 266.

Birchall, Samml. I. 77, 207, 240, 250.

Bisenzio, Samml. II. 467.

Blaise Castle: Spasimo (Copie) II. 314. — Madonna Garvagh (Copie) II. 104.

Blenheim: Mad. Ansidei I. 17, 169, 173. — Maria mit Christus und Johannes (Copie) I. 282.

Boccaccio im Parnass II. 64.

Boehm, Samml. I. 289.

Bologna, Pal. Bonfiglioli: Zeichnung zur Berufung Petri II. 232.

— Gallerie: Bindo Altoviti (Copie) II. 140. — S. Caecilia II. 289, 301. — Johannes der Täufer (Copie) II. 390.

— Casa Ranuzzi II. 305.

— S. Giovanni in Monte s. Gallerie.

— s. *Albergati, Bentivoglio, Casali, Ercolani, Magnavacca, Vincidor.*

Bonn, Professor Aus'm Werth: Christus am Oelberg (Copie) I. 185.

Bonnemaison, Samml. I. 186.

Borgia, Cesare, Portrait II. 471.

Bovio s. *Lichtenstein* in *Wien.*

Bowood: Predigt des Johannes, Predella zur Mad. Ansidei I. 188. — Bruchstück von dem Carton zur Berufung Petri II. 234.

Bracciano, Herzog von, II. 461.

Bramante, Portrait II. 39.

Braunschweig, Gallerie: Portrait (Palma Vecchio) II. 475.

Brescia, Gallerie Tosi: Pax vobiscum I. 187. — Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.

Breteuil, Samml. II. 276.

Brett, J. W., Samml.: Christus das Kreuz tragend (Bonsignori) II. 469.

Bristol, Earl von, s. *Downhill.*

Brüssel: Jungfrau auf der Wiese (Florentiner) II. 467.

Bryant, Samml. I. 185.

Bucclench, Herzog von, Ezechiel (Copie) II. 309.

Burdett Coutts s. *London.*

Bute, Samml. Madonna (Procaccini) II. 468.

C.

Caldonazzo: Madonna del Divino Amore (Copie) II. 135.

Cambridge, Gallerie: Madonna (Manni) II. 467.

Cammuccini, Samml. I. 72, 272.

Campana, Samml. I. 202, II. 453.

Canossa, Graf von, II. 379.

Carignan, Prinz von, II. 108.

Carl I., Samml.: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.

Casali, Samml.: Portrait Puccis II. 282.

Cassel Gallerie: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.

Castelbarco, Samml.: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.

Castiglione, Baldassare, Portrait II. 260.

Catania, S. Francesco, Lo Spasimo (Copie) II. 313.

Cédron, Mr. de, II. 337.

Cesarei, Graf s. *Perugia.*

Cesarino s. *Rosetti.*

Chambers Hall, Samml., I. 244, 289.

Chantilly. Duc d'Aumale, Die Grazien I. 163. — Madonna Orléans I. 223. — Zeichnungen: blumenstreuender Engel (Viti) I. 154. — — Mad. Canigiani I. 235. — Grablegung I. 248. — Disputa II. 25, 26. — Sibylle in S. Maria della Pace II. 173. — Apostelköpfe aus der Berufung Petri II. 233. — Die Horen II. 337, 339.

Charlecote, Mr. Lucy: Portrait des Federigo Gonzaga II 147.

Chatsworth, Zeichnungen: Huldigung des Aeneas Sylvius I. 141. — Studien (?) zu den Madonnen del Granduca und Esterhazy I. 195. — Mad. del Cardellino I. 204. — Madonnenstudien I. 206. — Studie aus

Ghirlandajos Geburt Christi I. 214. — St. Catharina I. 214, 270. — Madonna Esterhazy I. 292. — Mad. del Baldacchino I. 295. — Studien für die Disputa II. 38. — Julius der Zweite (unecht) II. 81. — Mad. Roger II. 106. — Joseph vor Pharao II. 156. — Frauengestalt aus dem Borgobrand. II. 210. — St. Paulus in Lystra II. 246. — Kopf aus St. Paulus in Athen (Penni) II. 249. — Studie ebendaher II. 249. — Bekehrung des H. Paulus II. 225. — Kopf des Beazzano (Francia Bigio) II. 265. — Die Grazien aus der Farnesina (Copie) II. 337. — Mercur und Psyche (Giulio) II. 339, 341. — Gefallener Hauptmann aus der Constantinsschlacht II. 367. — Hand aus der Perla (unecht) II. 381. — Madonna mit der Rose II. 381, (Giulio) 385. — Zwei Apostel aus der Verklärung (Penni) II. 393. — Moses ebendaher (Penni) II. 394. — Apostel und Hand ebendaher II. 246, 394. — Jacob und Laban (Penni) II. 417. — Auferstehung (Perino) II. 436. — Darstellung im Tempel II. 446. — — Raub der Helena. II. 456.

Choiseul, Samml. II. 108.

Christine von Schweden: Madonna di Loretto (Copie) II. 89.

Cibò, Cardinal, Portrait II. 334.

Città di Castello, Gallerie: Krönung des H. Nicolaus von Tolentino I. 107. — Augustiner-Kloster Sposalizio (Copie) I. 131. — S. Domenico: Kreuzigung I. 87, 100 s. *London Dudley*. — S. Francesco: Sposalizio s. *Mailand*. — SS. Trinità, Dreieinigkeit und Schöpfung Evas I. 17, 100, 104, 116.

Civitella Bernazzone: Krönung Mariä (Copie) I. 115.

Coleraine, Lord, Samml. I. 289.

Colnaghi, Samml., Zeichnung zum Parnass II. 69.

Colonna, Samml. I. 172, 279.

Colworth, Mr. Magniac: Portrait des Lorenzo de' Medici II. 315.

Connestabile, Samml. s. *Perugia*.

Conti, Sigismund, Portrait in der Madonna di Fuligno II. 98.

Copenhagen, Museum: Anbetung der Könige (Copie) I. 124.

Corsham, Madonna dell' Impannata (Copie) II. 138.

Cowper s. *Panshanger*.

Cranstoun, Lady, Violinspieler (Copie) II. 329.

Crozat, Samml., I. 224, II. 270, 368, 413, 423, 435, 437.

Cunningham, Samml., II. 106.

Czartoriski, Samml. s. *Paris*.

D.

Danby Seymour, Samml.: Madonna Colonna (Copie) I. 279.

Dante im Parnass II. 64.

Darmstadt, Gallerie: St. Michael (Perugino) II. 468.

D'Aumont, Samml., I. 226.

Dawson, M. H., Pietà, Predella von S. Antonio I. 185.

De la Noue, Samml., I. 221, 226.

Delessert, Samml., I. 224.

Del Frate, Sign. Ignazio: Christus am Oelberg (Spagna) I. 185.

Demidoff, Samml. I. 268.

Devonshire, Samml. II. 393.

Dimsdale, Samml. II. 413, 423.

Doni, Angelo und *Maddalena*, I. 180, Portraits I. 208.

Downhill (Irland), Sir Henry Bruce: Knabe auf dem Delphin II. 276.

Dresden, Museum: La belle Jardinière (Copie) I. 290. — Jesaias (Copie) II. 144. — Madonna di San Sisto II. 289, 297. — S. Caecilia (Copie) II. 305. — Madonna mit der Rose (Copie) II. 386. — Knabe auf dem Delphin (Abguss) II. 276. — Teppiche II. 253. — Kupferstichcabinet, Zeichnungen: Kindermord (Copie) II. 95. — Martyrium der H. Caecilie (Copie) II. 375. — Entwürfe zu Schüsseln II. 285. — Graf Stackelberg II. 415.

Dublin, Nationalgallerie: Madonna del Divino Amore (Copie) II. 135.

Dudley s. *London*.

Dulwich, S. Franciscus und S. Antonius, Predella von S. Antonio I. 184.

Duroveray, Samml., II. 413, 423.

Düsseldorf, Academie, Zeichnungen: Studien zum Sposalizio (Perugino) I. 132. — Studien zu Gliedern I. 148. — Wassertragendes Mädchen aus dem Borgobrand II. 209. — Studien von Cardinälen aus der Krönung Carls des Grossen II.

291. — Schwebende Kinder (Gio. da Udine) II. 378. — Adam und Eva in den Loggien (Giulio) II. 407. — Stich der Madonna di Foligno II. 133.
Düsseldorf, Samml. Schreiner: Kleine heil. Familie (Schule) II. 463.

E.

Eldin, Lord. I. 185.
Ellesmere s. *London Bridgwater.*
Ercolani, Graf, II. 307, 309.
Escorial: La belle Jardinière (Copie) I. 290. — Madonna del Pesce (Copie) II. 180. — Mad. della Tenda (Copie) II. 185. — La Perla (zwei Copien) II. 381. — Verklärung (Copie) II. 401.

F.

Fabre s. *Montpellier.*
Fabris, Samml.: Portrait des Cardinal del Monte (Sebastian del Piombo) II. 300.
Fabrizi s. *Terni.*
Falconieri, Samml. II. 84.
Farnese, Cardinal, Portrait in den Decretalen II. 74.
— Samml. Madonna di Loretto (Copie) II. 87. — Carton zum brennenden Busch (Copie) II. 110.
Fenton s. *London.*
Fermo s. *Maggiori.*
Fesch, Samml. I. 104, II. 300.
Flinck, Samml. II. 393, 421.
Florenz Akademie: der Mönch Blasius (Perugino) I. 28. — Carton zur Madonna Brocca I. 282.
— Alfieri, Pal., II. 475.
— Consiglio di Stato: Madonna del Cardellino (Copie) I. 202.
— Corsini, Pal.: Madonna Canigiani (Copie) I. 234. — Mad. Brocca (Copie) I. 282. — Carton zum Portrait Julius des Zweiten II. 81. — Violinspieler (Copie) II. 329.
— Kennedy Laurie: Madonna di Loretto (Wiederholung) II. 87.
— Lambruschini, Pal. II. 307.
— Lombardi, Pal.: Madonna des Lord Cowper (Copie) I. 196.
Panciatichi, Pal.: Kreuztragender Christus (Copie) I. 187.
Pandolfini, Pal.: II. 201.
— Peruzzi, s. Lombardi.
— Pitti, Palazzo: Madonna del Granduca I. 193. — Portraits der Doni I. 200, 208. — Madonna del Baldacchino I. 293. — Julius II. (Giovanni da Udine) II. 80. — Madonna dell' Impannata II. 136. — Madonna della Sedia II. 182. — Inghirami II. 186. — Bibiena II. 264. — Ezechiel II. 290, 307. — Portrait Leos X. II. 323, 329. — Madonna mit der Eiche (Copie) II. 383. — Donna Gravida (Florentiner) II. 474.
Florenz, Rosso, Pal., II. 469.
— Salviati, Samml., I. 279.
— Santarelli, Samml.: Moses Wasserspendend (Copie) II. 423.
— Tognarelli, Signora, II. 465.
— Torrigiani, Pal.: Madonna Bridgwater (Copie) I. 274.
— s. *Altoviti, Santarelli, Tacchinardi, Taddeo Taddei.*
— Uffizj, Gemälde: Selbstportrait I. 221. — Madonna del Cardellino I. 16, 200. — Julius II. (Penni) II. 83. — Giuliano de' Medici (Copie) II. 259. — Lorenzo de' Medici II. 316. — Leo X. und zwei Cardinäle. — Johannes der Täufer (Giulio) II. 386, 389. — Portrait einer Dame (Florentiner) II. 473. — Madonna (Giulio) II. 415.
— Zeichnungen: St. Catharina (Perugino?) I. 71. — Bacchus I. 80. — Ausfahrt des Aeneas Sylvius I. 139. — Studie dazu I. 141. — St. Georg I. 161. — Christuskind I. 179. — Weg nach Golgatha I. 84. — Studien zur Madonna del Granduca I. 194, 195. — Studie zur Madonna di Casa Tempi I. 194, 213. — Studien zur Madonna Bridgwater I. 214, 275; II. 101. — Venus I. 214, 276; II. 101, 269. — St. Georg I. 219. — Portrait Raphaels I. 221. — Grablegung I. 246. — Madonna mit dem Lamm I. 268. — Madonnenstudien I. 275. — Venus I. 276. — Madonna Colonna I. 277. — Madonna (unecht) 289. — Madonna Esterhazy I. 292. — Philosophie (Marc Anton) II. 57. — Melpomene aus dem Parnass II. 68. — Portrait Julius des Zweiten I. 80. — Madonna Alba II. 100. — Gott erscheint Noah II. 110. — Knieende Frau aus dem Heliodorus (Copie) II. 111. — Befreiung Petri II. 113, 156. — Prophet aus S. M. della Pace II. 172. — Sibylle (Copie) II. 174. — Madonna del

Pesce II. 180. — Wassertragendes Mädchen aus dem Borgobrand II. 209. — Zeichnung zum wunderbaren Fischzug (unecht) II. 221. — Berufung Petri (Copie) II. 233. — Paulus in Athen. II. 249. — Spasimo II. 313. — H. Familie von 1518 II. 322. — Christus II. 322. — Johannes der Täufer (Giulio) II. 390. — Gott Vater in den Loggien (Copie) II. 405. — Moses Wasser spendend in den Loggien (Giulio) II. 423. — das goldene Kalb in den Loggien (Polidoro) II. 424. — Joseph vor dem Brunnen (Giulio) II. 437.
Foliari, Portrait im Heliodor II. 122.
Foligno, S. Anna II. 132.
Fontenay aux Roses: Madonna di Loretto (Copie) II. 89.
Forbes s. *London*.
Ford, Samml.: Zeichnung zu der Darstellung im Tempel II. 446.
Forster, Samml.: Auffinderung des Moses (Copie) II. 421.
Frankfurt, Staedelsches Museum, Zeichnungen: Taufe Christi I. 59. — S. Martin I. 59. — Zur Madonna Ansidei I. 176. — Kopf aus der kleinen Madonna Cowper (unecht). I. 196. — Studie zur Disputa (nackte Gestalten) II. 27. — Diogenes aus der Schule von Athen II. 54. — Justinian aus der Cam. della Segnatura (unsicher) II. 75. — Studie zu den Decretalen (Copie) II 75. — Gott erscheint Noah in den Loggien (Copie) II. 412. — Gemälde: Madonna des Grafen Bisenzio (Nachahmung) II. 467.
— Wendelstadt, Samml.: Madonna Esterhazy (Copie) I. 292.
Franz I. von Frankreich, Portrait in der Krönung Carls des Grossen II. 293.
Fries, Samml. II. 326.
Fuller Maitland, Samml. I. 185.

G.

Gaddi, Samml. II. 426.
Gaeta, Kirche der Malteserritter: Madonna d'Alba (Copie) II. 101.
Galitzin Fürst: Kreuzigung I. 102. s. *Moskau*.
Garriod, Samml. II. 65.
Genf, Samml. Duval: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
— Museum: Madonna del Cardellino (Copie) I. 202.
Genua, Pal. Cambiaso: La belle Jardinière (Copie) I. 289.
— Sign. Peirano: Madonna d'Alba (Copie) II. 100.
— Pal. Spinola: Madonna del Popolo (Copie) II. 88.
Gent, Mr. Hanselaer: Madonna Tempi (Copie) I. 212.
Giulio Romano, Portrait im Heliodor II. 121.
Giustiniani, Samml. II. 85.
Glentyan, Stirling of: Carton zur Madonna Roger II. 105.
Gonzaga, Federigo, Portrait II. 51.
Gonzaga, Isabella: Entwurf zu einem Grabmal II. 359.
Gotha, Museum: Zeichnung zur Pietà II. 465. — Madonna Bridgwater (Copie) I. 274.
Gouffier, Samml., II. 391, 463.
Gouvernet, Samml. II. 435.
Grafton, Herzog von: Portrait des Carondelet (Venezianer) II. 474.
Granada, Dom: Madonna Connestabile (Copie) I. 134.
Grosvenor s. *London*.
Gubbio, Samml. Ranghiasci: Zeichnung für Gott Vater in den Loggien (Giulio, Penni) II. 405.
Guidubaldo von Montefeltro, Portrait I. 151, 264.
Gwydyr, Samml. II. 386.

H.

Haag, Palast des Prinzen Friedrich: Madonna mit Jesus und Johannes (Copie) I. 262.
Harlem, Samml. Teyler, Zeichnungen: Reiter (Copie) I. 124. — Bekehrung des Paulus (Copie) II. 226. — St. Paulus aus der H. Caecilia (Copie) II. 305. — St. Margaretha (Giulio) II. 387. — Mannaregen in den Loggien (Copie) II. 305. — Josua redet zum Volk in den Loggien (Copie) II. 427. — Kindermord (Copie) II. 448.
Haegelin s. *Basel*.
Hampton Court: Madonna mit der Eiche (Copie) II. 383. — Portrait. II. 476.
Hannover, Samml. Hausmann: Portrait I. 135, 146.
— Samml. Kestner: Auferstehung (Perino) II. 436. — Portrait einer Dame (Seb. del Piombo?) II. 475.

Herrenhausen s. *Hannover*, Hausmann.
Hibbert, Samml. I. 224.
Hoet, Samml. II. 292.
Holkham, Carton zur belle Jardinière I. 289. — Leo X. (Vasari) II. 333. — Madonna (Giulio) II. 415.
— Zeichnung: Apollo aus der Farnesina (Copie) II. 337.
Holland, Wilhelm III. König von, Samml. II. 65, 69, 133, 180, 227, 322, 393, 405, 411, 413, 417, 419, 423, 429, 433.
Homer II. 66.
Hope, Samml. II. 105.
Hore, Archidiaconus, II. 467.
Horner s. *Basel.*
Hugford, Samml. II. 476.
Humboldt, A. von, Madonna Connestabile (Copie) I. 134.

I.

Inghirami, Phedra, Portrait II. 186.
Ischia, Pal. del Vasto: Verklärung (Penni) II. 401.
Jabach, Samml.: Zeichnungen: II. 113, 408, 413, 418, 419, 424, 437. — Zur Sündfluth in den Loggien II. 410. — Moses mit den Gesetzestafeln (Giulio) II. 425. — Josua überschreitet den Jordan (Perino) II. 426. — Goliath und David (Perino) II. 428.
Jennings, Samml.: Propheten in S. Maria della Pace (Copie) II. 172.
Johnson, Samml. Zeichnung zum Kindermord II. 94, 226. — Josephs Verkauf in den Loggien II. 419. — Joseph vor Potiphar II. 419.
Julius II., Portrait II. 73, 80.

K.

Keddlestone Hall: Madonna del Passeggio (Copie) II. 462.
Kennedy Laurie s. *Florenz.*
Kensington: Cartons II. 219, 222. — Wunderbarer Fischzug II. 221. — Berufung des h. Petrus II. 231. — Heilung des Lahmen II. 238. — Tod des Ananias II. 240. — Elymas II. 241. — Paulus in Lystra II. 243. — Paulus in Athen II. 246.
Kingstone Lacy, Mr. Bankes, Madonna unter Ruinen (Schule) II. 460.
Knowles J., Samml.: Sibylle und Engel (zweifelhaft) II. 174.
Knole, R., Cartons zu den Teppichen (Copien) II. 234.
Kyburg: Madonna di Loretto (Copie) II. 89.

L.

La Motta, Samml. Scarpa, Portrait (Sebastiano del Piombo) II. 262.
Landsdown s. *Bowood.*
Lanzelotti Samml.: Portrait des Bindo Altoviti (Copie) II. 140.
Lawrence, Sir T., Samml.: Zeichnung zum Kindermord (Copie) II. 94.
Leigh Court: Kreuztragender Christus I. 186. — Julius II. (Copie) II. 84. — Madonna di Loretto (Copie) II. 89.
Lely, Samml. II. 436, 446.
Leo X., Portrait neben Gregor II. 74. — im Attila II. 152. — in der Schlacht bei Ostia II. 217. — in der Krönung Carls des Grossen II. 293. — Oelbild II. 329.
Ligne, Fürst von, II. 435.
Lille, Museum, Zeichnungen: S. Sebastian I. 48. — S. Hieronymus (Copie) I. 85. — Armbrustschütze I. 91. — Madonna mit dem Buche I. 91. — Palast zu Urbino I. 92, 108. — Kopf des Hieronymus I. 93. — S. Nicolaus von Tolentino I. 108. — Christus und Maria aus der Krönung der Jungfrau (Perugia) I. 112. — Engel mit Violine I. 113. — Kopf und Hände des H. Thomas. I. 114. — Kopf des H. Jacobus I. 114. — Studie zum Sposalizio (Viti) I. 131. — Frauenkopf I. 132. — Modellstudie zur Madonna mit dem Buch I. 176. — Gottvater I. 178, 255. — Madonna di Terranuova I. 179. — Mad. mit der Palme I. 227. — Mad. di Loretto I. 227; II. 87. — Mad. di San Sisto I. 227. — lachender Knabe I. 285. — Mad. del Baldacchino I. 296. — H. Familie mit Zacharias und Elisabeth I. 299. — die Poesie II. 19. — antike Maske und Flussgott aus der Theologie II. 20. — Studien zur Disputa II. 36. — Studien zur Schule von Athen u. H. Familie II. 53. — Apollo (zweifelhaft) II. 57. — Studien zum Parnass II. 63. 67. — Madonna Bridgwater II. 87. — Mad. d'Alba II. 101. — Mad. d'Alba und Mad. della Sedia II. 102, 183. — Mad. Garvagh II. 104. — Christus aus

der Mad. di Foligno II. 132. — Engel aus S. M. della Pace II. 172. — Mad. de' Candelabri II. 182. — Mann mit Gefäss aus dem Borgobrand II. 210. — Kampf um einen Leichnam II. 213. — Engel und Mars in der Cap. Chigi II. 273. — Junger Johannes II. 390. — Himmelfahrt II. 451. — Wachsbüste eines Mädchens II. 277.
Liverpool: Madonna del Divino Amore (Copie) II. 135 s. *Roscoe.*
Lock, Samml.: Zeichnung zum Kampf gegen die Amoriter in den Loggien II. 426.
Lombardi, Samml. I. 196.
Loménie, L. H. de, Samml. II. 463.
London, Akademie: Cartons zu den Teppichen (Copien) II 234.
— Baring, Samml., II. 185. — Ezechiel (Copie) II. 309.
— Bridgwater, Gallerie: Madonna mit der Palme I. 225. — Mad. Bridgwater I. 273. — Jungfrau mit dem Diadem (Copie) II. 108. — Mad. del Passeggio (Penni) II. 461.
— Britisch Museum, Zeichnungen: Kopf und Hand für die Krönung der Jungfrau (Perugia) I. 113. — Anbetung der Könige (umbrische Schule) I. 124. — Studien zu den Madonnen Tempi und Bridgwater I. 213, 275. — Raphaels angebl. Portrait I. 222. — Grablegung I. 243, 245, 246. — Mad. Bridgwater, del Granduca und Tempi I. 275. — Mad. Colonna I. 277. — Mad. Cowper I. 285. — Mad. dell' Impannata, de' Candelabri u. Garvagh I. 285. — Studien zur Disputa II. 39. — Gefangene u. liegender Mann II. 59. — Studien zum Parnass II. 62, (Copie) 69. — Mad. di Loretto II. 87. — Kindermord I. 78, 95. — Mad. del Popolo II. 87. — Noahs Weib aus der Camera dell' Eliodoro (Marc Anton) II. 110. — Mad. del Pesce II 180. — Engelskopf (Sodoma) II. 301. — Johannes der Täufer II. 391. — Apostelkopf aus der Verklärung II. 393. — Jacobs Traum (Giulio) II. 417.
— Burdett Coutts, Lady: Gebet am Oelberg, Predella von S. Antonio I. 185.
— Cornwall Legh, G.: Portrait Julius des Zweiten (Copie) II. 84.
London, Dudley, Earl: Kreuzigung I. 88. 99. — Die Grazien I. 162, 168. (s. *Chantilly.*)
— Fenton Samml.: Zeichnung, Venus (Copie) II. 269.
— Forbes, Samml.: Mad. de' Candelabri (Copie) II. 182.
— Findelhaus: Carton zum Kindermord II. 447.
— Grosvenor Gallerie: Madonna mit Jesus u. Johannes (Copie) I. 282. — Mad. Garvagh (Copie) II, 104.
— Hope, Samml.: St. Michael von 1518 (Copie) II. 319.
— Knowles, Samml.: Zeichnung zur Sibylle II. 174
— Locker, Samml.: I. 132.
— Mackintosh, R. J.: Madonna Roger II. 105.
— Malcolm, Samml., Zeichnungen: Studie zur Huldigung des Aeneas I. 142. — Zeichnung dazu (Eusebio) I. 147. — Kopf zur Madonna Ansidei I, 177. — Grablegung II. 240, 247. — Studien zur Disputa II. 34. — La Perla (Giulio Romano) II. 380. — Apostelkopf aus der Verklärung II. 394.
— Mitchell, Samml.: Zeichnung zur Auferstehung II. 450.
— National-Gallerie, Gemälde: des Ritters Traum I. 155. — Madonna Ansidei I. 173, 190. — Christus am Oelberg (Spagna) I. 185. — St. Catharina I. 270. — Madonna Bridgwater (Copie) I. 274. — Julius II. (Copie) II. 84. — Madonna Garvagh II. 102. — Zeichnungen: Carton zu des Ritters Traum I. 157. — zum Kindermord II. 447.
— Panshanger, Lord Cowper: kleine Madonna I. 196. — Grosse Madonna I. 283.
— Pembroke, Lord: Madonna mit dem Lamm (Perino del Vaga) I. 268. — Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
— Robinson, Samml.: Madonna de' Candelabri (Copie) II. 182.
— Russel, W., Julius II. aus der Vertreibung des Heliodor II. 111. — Carton zur Madonna del Divino Amore II. 135.
— Spencer, Lord, I. 189.
— Stafford-Gallerie: Christus das Kreuz tragend (Spagna) I. 187.
— Stuart, Mr. W.: Die Märtyrer I. 98.

London, Vaughan, Mr.: Zeichnung zur Madonna di Foligno (Copie) II. 132.
— Waters, Mr.: Die Märtyrer I. 98.
— s. *Bale, Barnard, Carl I., Chambers-Hall, Colnaghi, Cunningham, Danby Seymour, Fuller Maitland, Hibbert, Hope, Malcolm, Munro, Rogers, Tooth, Townshend, Willot, Wynn-Ellis.*
Looz, Samml.: Carton zur Mad. della Sedia II. 184.
Lopez, Samml.: II. 262.
Loretto: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272. — Mad. di Loretto (Copie) II. 88. — Teppiche II. 253.
Lucca, Herzog von: Madonna de' Candelabri II. 181.
— Spada, Samml.: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
— Signora M. Compagni de' Nobili: Madonna (Giulio) II. 415.
Lucy s. *Charlecote.*
Ludovisi, Samml.: II. 276.
Lütschena, Samml. Speck: Johanna von Arragon (Copie) II. 326. — Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
Lyde Brown, Samml. II. 276.

M.

Mackintosh, s. *London.*
Madonnen und heilige Familien: Madonna d'Alba II. 98. — Alfani I. 70. — Ansidei I. 17, 173. — von Sant' Antonio I. 169. — del Baldacchino I. 293. — Belle Jardinière I. 286. — Bridgwater I. 273. — Brocca I. 17, 282. — dei Candelabri II. 181. — Canigiani I. 232. — del Cardeldellino I. 200. — Colonna I. 279. — Connestabile I. 17, 131. — Cowper kleine) I. 195. — (grosse) I. 283. — mit dem Diadem I. 17. II. 106. — Diotalevi I. 72. — del Divino Amore II. 133. — unter der Eiche II. 381. — Esterhazy I. 291. — Foligno II. 128. — Garvagh. II. 102. — del Gran Duca I. 193. — im Grünen I. 203. — mit Hieronymus und Franciscus I. 85. — dell' Impannata II. 135. — mit dem Lamm I. 267. — di Loretto I. 281. II. 85. — von 1518 im Louvre II. 319. — im Louvre (klein) II. 462. — mit der Nelke I. 272. — Orléans I. 65, 223. — mit der Palme I. 65, 225. — del Passegio II. 461. — la Perla II. 379. — del Pesce II. 177. — in Petersburg I. 224. — del Popolo I. 281, II. 85. — Rogers II. 104. — mit der Rose II. 383. — unter den Ruinen II. 460. — della Sedia II. 182. — di San Sisto II. 297. — Solly oder mit dem Finken I. 16, 82. — Tempi I. 17, 212. — della Tenda II. 184. — Terranuova I. 181.
Madrazo, Samml. I. 133, 181.
Madrid, Museum: Heilige Familie mit dem Lamm I. 267. — Mad. dell' Impannata (Copie) II. 138. — la Perla (R. und Giulio) II. 323, 378. — Mad. unter der Eiche (Giulio und Penni) II, 323, 378, 381. — Mad. mit der Rose (R. und Giulio) II. 383. — Mad. del Pesce II. 177. — Beazzano und Navagero (Copie) II. 265. — lo Spasimo II. 289, 309. — Copie von Carreño II. 314. — Portrait eines Cardinals II. 333. — Heimsuchung (Giulio) II, 386, 387.
— Ss. Trinità, Violinspieler (Copie) II. 329. — Verklärung (Penni) II. 401.
Maggiori, Samml.: Madonna di Loretto (Copie) II. 89.
Magliana, Villa II. 374.
Magnavacca, Samml. II. 65.
Magniac s. *Colworth.*
Mailand, Ambrosiana: Madonna Esterhazy (Copie) I. 292. — Jesaias (Copie) II. 144. — Zeichnungen: Zwei Reiter (unecht) I. 187. — Madonna Canigiani (Copie) I. 234. — Studie zum Kindermord (Copie) II. 95. — St. Michael von 1518 (Copie) II. 319. — Bacchus aus der Farnesina. II. 340. — Krönung der Jungfrau, Teppich (Copie) II. 372. — Der mondsüchtige Knabe und sein Begleiter aus der Verklärung II. 394. — Vertheilung des Landes an Israel in den Loggien (Copie) II. 427. — Carton zur Schule von Athen II. 51. — Zur Constantinsschlacht (Giulio) II. 368.
— Brera: lo Sposalizio I. 88, 126. — Belle Jardinière (Copie) I. 290. — Mad. di Loretto (Copie) II. 88. — Zeichnung nach den Sibyllen in S. Maria della Pace II. 173.
— Brocca, Samml.: Madonna I. 17, 282.
— Casa Oggione: Madonna Connestabile (Copie) I. 134.

Mailand, Castelbarco, Samml.: Portrait (Altobello Melone) II. 472.
— Fumagalli II. 467.
— Poldi-Pezzoli, Gallerie: Madonna mit Catharina und Barbara (Fra Bartolommeo) II. 466.
— S. Vittorio: St. Georg (Copie) I. 161, 221.
Major, Samml.: Zeichnung zu der Schenkung des Kirchenstaats im Vatican II. 439.
Maitland, Samml.: Portrait (Bigio) II. 470.
Malaspina, s. *Pavia*.
Malcolm, Samml., s. *London*.
Malmaison, Samml. II. 135.
Marcanton, Portrait im Heliodorus II. 121.
— Kupferstiche: II. 90. — Adam und Eva I. 250. — Kindermord II. 16, 38, 91. — Apollo II. 56. — Philosophie II. 57. — Parnass II. 61, 68. — Ariadne II. 69. — Noah vor Gott II. 110. — Noahs Weib II. 110. — Madonna di Foligno II. 133. — Mad. del Divino Amore II. 135. — Ananias II. 239. — Urtheil des Paris II. 251. — S. Caecilia II. 302. — David und Goliath II. 344, 428. — Martyrium der hl. Caecilie II. 375. — Abendmahl II. 435. — Fünf Heilige II. 464. — Darstellung im Tempel II. 446. — Apostel II. 464.
Mariette, Samml.: Zeichnung zur Grablegung und zur belle Jardinière I. 289.
Marsa, Herzog von, I. 289.
Marseille: Johannes Evangelista (unecht) II. 391.
Mazarin, Samml. I. 160, 161. II. 263.
Mead, Samml. II. 421.
Meaux, Cathedrale: Teppiche aus der Sistina (Copien) II. 224.
Medici, Giovanni de', s. *Leo X.*
Medici, Giuliano de', Portrait II. 257.
— *Giulio de'*, Portrait in der Schlacht bei Ostia II. 217. — Portrait bei Leo X. II. 330.
— *Lorenzo de'*, Portrait in Leos Eid II. 295, 315.
Migneron, Samml.: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.
Miles, s. *Leigh Court*.
Mitchell, s. *London*.
Modena, Cav. Fiordibello: Madonna del Divino Amore (Copie) II. 135.
Montecassino: angebl. Portrait Raphaels (Francia Bigio) I. 222.
Montefeltro s. *Guidubaldo*.
Monteluce s. *Perugia*.
Monte, Cardinal del, Portrait in der Camera della Segnatura II. 74. — Oelbild II. 300.
Montpellier, Museum: Zeichnung zur Disputa II. 39. — Portrait des Lorenzo de' Medici (Copie) II. 316. — Carton zur Madonna Tempi (unsicher) I. 213. — Portrait (Florentiner) II. 475.
Morris Moore, Samml. I. 163.
Moskau, Museum: Cartons zu den Teppichen der Sistina (Copien) II. 234. — Kreuzigung I. 102.
München, Pinakothek, Gemälde: Predella I. 30, 58. — Madonna di Casa Tempi I. 17, 211. — Madonna Canigiani I. 232. — Bindo Altoviti II. 138. — Madonna della Tenda II. 184. — S. Caecilia (Copie) II. 305. — Johanna von Arragon (Copie) II. 326. — Pietà (Nachahmung) II. 465. — Mad. (Niederländer) II. 466. — Madonna (Spagna) II. 469. — Portrait eines jungen Mannes (Alfani?) II. 476. — Brustbild eines aufwärts blickenden Mannes (Florentiner) II. 477. — Evangelist Johannes (Spagna) II. 476. — Zeichnung: Venus (Copie) II. 269.
Munro, Samml.: Madonna dei Candelabri II. 181. — Mad. mit der Rose (Copie) II. 386.

N.

Navagero, Portrait II. 265.
Neapel, Samml. Bosco: Madonna unter Ruinen (Schule) II. 461.
— Samml. Lanzelotti: Sannazzaro II. 65.
— Museum: Madonna Bridgewater (Copie) I. 274. — Madonna di Loretto (Copie) II. 89. — Madonna del Divino Amore mit Carton II. 133. — Carton zum brennenden Busch in der Cam. dell' Eliodoro II. 110. — Leo X. Portrait (A. del Sarto) II. 332. — Tebaldeo (unecht) II. 262. — Madonna del Passeggio (Copie) II. 462. — Portrait des Cardinal Passerini II. 282.
— S. Domenico: Madonna del Pesce II. 177.

Neapel, S. Lorenzo Maggiore: Madonna del Pesce (Copie) II. 180.
— S. Paolo dei Teatini: Madonna del Pesce (Copie) II. 178.
— Samml. Santangelo: Heil. Familie (Schule) II. 464.
— S. Severino: Madonna di S. Sisto (Copie) II. 301.
— Samml. des Herzogs von Tarsia: II. 465.
— s. *Zir.*
Nieuwenhuys, Samml. II. 386.
Northumberland, Herzog von, s. *Alnwick.*
Northwick, Samml.: S. Thomas u. S. Antonius (Palmezzano) II. 469.
Novar s. *Munro.*
Nürnberg, Samml. Praun: Zeichnung zum Parnass II. 62.

O.

Oakover Hall: La Perla (Copie) II. 381.
Orléans, Samml.: Madonna di Loretto (Copie) II. 89.
Ottley, Samml. Yung I. 98.
Oxford, s. *Johnson, Wellesley.*
— Gallerie, Zeichnungen: Jüngling mit Mandoline I. 48. — St. Joseph I. 52. — Studien zur Auferstehung (zwei Bl.) I. 69. — Leiche I. 77. — Sackpfeifer (Copie) I. 81. — Christkind auf dem Sattel, Madonna, Kirche I. 90. — Jungfrau und Kind auf dem Sattel I. 90, 119. — Carton zur Predella Connestabile I. 90. — Armbrustschützen I. 91. — Madonna I. 92. — Stadtansicht mit dem H. Hieronymus I. 93. — Stadtansicht (Castel Durante) I. 94. — Knieender Heiliger I. 106. — S. Nicolaus von Tolentino I. 107. — Engel mit Tamburin aus der Krönung Mariä I. 112. — Verkürztes Gesicht I. 114. — Darstellung im Tempel I. 120. — Kopf und Hand I. 132. — Studie zur Krönung des Aeneas I. 143. — Zwei Krieger I. 146. — Krieger und Engel I. 146. — Jüngling I. 146. — Zwei Jünglinge I. 146. — Jungfrau mit dem Buch I. 117. — Landschaft I. 177. — Studie zur Madonna Ansidei I. 177. — Gott Vater aus der Mad. von San Antonio in halber und ganzer Figur I. 178. — Studie zur Madonna del Granduca I. 194. — Madonna del Cardellino I. 205, 213. — Madonna im Grünen I. 206. — Madonnenstudie I. 206. — Madonna di Casa Tempi I. 213. — St. Georg von Donatello und drei Krieger I. 214. — Kampf um die Fahne nach Lionardo I. 215. — Heilige in S. Severo I. 155, 215. — St. Georg I. 219. — Angebl. Portrait Raphaels I. 222. — Madonna Canigiani (Copie) I. 235. — Unechte Zeichnungen I. 238. — Grablegung I. 240, 241, 244, 248. — Tod des Adonis I. 249. — Antikes Concert I. 244. — S. Placidus und Anderes aus S. Severo I. 260. — Adam und Eva I. 249. — Jungfrau mit Jesus und Johannes I. 268. — St. Catharina I. 271. — Amoren I. 271. II. 36. — Anbetung der Hirten I. 280. — La belle Jardinière I. 289. — Urtheil Salomons II. 16. — Theologie in der Cam. della Segnatura und Himmelfahrt II. 19. — Erster Entwurf für die linke Seite der Disputa II. 23, 26. — St. Paulus aus der Disputa II. 27. — Engel II. 34. — Stehender Jüngling und Engel mit den Evangelien aus der Disputa II. 36. — Sonnett II. 36. — Bischof, Hände und zwei Profile aus der Disputa II. 39. — Gewandung zur Disputa II. 39. — Sonnett II. 40. — Ruhendes Weib und stehender Mann aus der Disputa II. 39. — Gewandung dazu II. 39. — Der stehende Mann bei Bramante, Gewandstudie II. 39. — Angebliches Portrait Raphaels aus der Disputa II. 51. — Bramante, Ptolemaeus, Archimedes aus der Schule von Athen II. 53. — Zwei Philosophen sich begegnend aus d. Schule v. Athen, Medusa II. 53. — Architektur zur Schule v. Athen (unecht) II. 56. — Minerva u. andere Statuen, Kopf eines Philosophen aus d. Schule v. Athen II. 57. — Gefecht in Relief aus d. Schule v. Athen II. 58. — Nymphen u. Männer Gefässe tragend II. 60. — Entwurf für den Parnass II. 62. — Melpomene aus dem Parnass II. 68. — Der brennende Busch in der Cam. dell' Eliodoro (Giulio Romano) II. 110. — Abrahams Opfer ebenda II. 111. — Kopf eines Racheengels ebenda II.

111. — Frauenfiguren aus der Vertreibung des Heliodorus II. 111. — Pferdekopf ebenda II. 112. — Messe von Bolsena, drei Zeichnungen (Schule) II. 112, 126. — Nackter Krieger aus dem Attila II. 113, 151. — Drei Studien zu einem linken Bein II. 151. — Attila vor Julius II. 152. — Pferdekopf aus dem Attila (unecht) II. 152. — Tritonen und Nereiden II. 167. — Sibylle von Cumae in S. M. della Pace (Copie) II. 173. — Phrygische Sibylle in S. M. della Pace II. 174. — Mann an der Mauer aus dem Borgobrand II. 206. — Wassertragendes Mädchen ebendaher (Copie) II, 209. — Kampf um einen Leichnam II. 212. — Krieger einen Gefangenen fesselnd II. 212. — Krieger mit Gefangenen einen Leichnam wegschaffend II. 212. — Simson mit dem Löwen II. 213. — Weiblicher Kopf II. 213. — Hercules und Cerberus (unsicher) II. 213. — Kampf mit drei Gefangenen (Seb. del Piombo) II. 216. — Wunderbarer Fischzug (unecht) II. 220. — Giovanni de' Medicis Einzug in Rom (Penni) II. 224. — Studie zum linken Arm des Christus in dem Carton von der Berufung Petri II. 234. — S. Paulus in Lystra (Copie) II. 246. — Heilung des Lahmen (Copie) II. 246. — Gott Vater in S. M. del Popolo II. 272. — Engel ebenda II. 273. — Entwürfe zu Schüsseln (Giulio, Penni) II. 285. — Studien zu Elephanten (Giulio) II. 286. — Venus und Psyche aus der Farnesina II. 337. — Modellstudien zur Constantinsschlacht II. 366. — Krönung der Jungfrau (Teppich der zweiten Reihe) II. 371. — Kopf der H. Anna aus der Perla II. 381. — Köpfe und Hände aus der Verklärung II. 394. — Kopf eines Apostels ebenda (Copie) II. 394. — Füsse und Hände II. 394 — Gruppe aus der Sündfluth in den Loggien (Giulio) II. 410. — Jacob mit dem Engel ringend (Penni) II. 418. — Joseph und seine Brüder (Penni) II. 420. — Auffindung des Moses in den Loggien II. 420. — Durchgang durchs rothe Meer (Perino) II. 422. — Moses Wasser spendend (Copie) II. 423. — Königin von Saba II. 429. — Bathseba vor David (Perino) II. 429. — David und Salomo (Perino) II. 429. — Abendmahl II. 434. — Mahlzeit (Penni) II. 436. — Nächstenliebe (Penni) II. 442. — Anbetung der Könige II. 445. — Darstellung im Tempel (Penni) II. 446. — Auferstehung II. 450. — Engel und Wächter am Grabe Christi II. 450. — Christus in Emmaus II. 451. — Bruchstücke von Cartons zu den Teppichen II. 453. — Amoren II. 455. — Raub der Helena II. 454, 456.

Oxford, Samml. Guise, Zeichnungen: Sibyllen II. 170. — Tauben tragende Frau aus der Heilung des Lahmen (Copie) II. 238. — Zwei Hirtenköpfe II. 444. — Frauenkopf zum Kindermord II. 447. — Amoren II. 455. — Kinder II. 455.

— Samml. Wellington: Zeichnung zu den Sibyllen in S. M. della Pace II. 174.

P.

Pace, Principe della: Madonna d'Alba (Copie) II. 101.

Palermo, S. Maria dello Spasimo II. 309.

Panshanger, Lord Cowper, kleine Madonna I. 196; grosse Madonna I. 283.

Paris s. *Aguado, Arozarena, Delessert, Forster, Migneron, Morris Moore, Reiset, Timbal, Triqueti.*

— Jungfrau in den Ruinen II. 461.

— Académie des beaux-arts: Gewandung für S. Severo und Madonnenstudien I. 260.

— Armand, Mr. R.: Zeichnung zu Lot und seinen Töchtern (Giulio) II. 413.

— Czartoriski, Graf: angebl. Portrait Raphaels (Viti) I. 222.

— Garde-Meubles: Teppiche II. 253.

— Louvre, Gemälde: St. Michael (klein) I. 159, 168. — St. Georg I. 160, 168. — Apollo und Marsyas I. 119, 163. — Belle Jardinière I. 286; (Copie) 289. — Madonna di Loretto (Copie) II. 88. — Jungfrau mit dem Diadem I. 17; II. 106. — Portrait des Grafen Castiglione II. 260. —

St. Michael II. 288, 317. — H. Familie von 1518 I. 154; II. 288, 317, 319. — Johanna von Arragonien II. 326. — Gott Vater aus der Magliana II. 375. — St. Margaretha (Giulio) II. 386. — Johannes der Täufer (Giulio) II. 390. — Abundantia (Penni) II. 462. — Kleine h. Familie (Polidoro) II. 462. — Brustbild eines jungen Mannes II. 470. — Portrait (Bigio) II. 470. — Raphael und sein Fechtmeister (Polidoro?) II. 471.

Paris, Louvre, Zeichnungen: Erstürmung von Perugia (Viti) I. 32. — Frühe Madonna I. 84. — Streitende Kinder I. 83. — Verkündigung (Perugia) I. 119. — Madonna mit S. Sebastian u. S. Rochus I. 176. — Maddalena Doni I. 208. — Madonna mit der Palme I. 226. — Pietà I. 237. — Grablegung I. 239, (Penni) 249. — Ein Prophet I. 260. — Madonna mit Jesus, Johannes und zwei Heiligen (Schule) I. 269. — Carton zur H. Catharina I. 269. — Belle Jardinière I. 286. — Madonna del Baldacchino I. 295. — Studien zum Sündenfall in d. Cam. della Segnatura II. 16, 28. — Gott Vater aus der Disputa II. 36. — Studie zur Disputa II. 38. — Bramante II. 39. — Papst im Stuhl getragen II. 111. — Racheengel aus der Vertreibung des Heliodor II. 112. — Zeichnung zum Attila II. 113, 150. — Vision auf Patmos II. 154. — Der Handel aus der Cam. dell' Eliodoro II. 156. — Einzug Leos in Rom II. 224. — Einzug Leos in Florenz (Penni) II. 227. — Ansprache des Ridolfo (Penni) II. 228. — Carton zur Berufung Petri (Penni) II. 232. — Christus aus der Berufung Petri II. 232. — Bruchstücke von Cartons zu den Teppichen II. 233, 241. — Paulus in Athen (Copie) II. 249. — H. Familie von 1518 II. 322. — Jupiter und Amor aus der Farnesina II. 336. — Frau mit Scheibe II. 336. — Venus und Psyche aus der Farnesina II. 337. — Constantinsschlacht (Polidoro) II. 367. — Zwei Apostel aus der Verklärung II. 394. — Melchisedek und Abraham in den Loggien II. 412. — Adam und Eva (A. del Sarto?) II. 408. — Drei nackte Männer II. 408. — Joseph und seine Brüder in den Loggien (Perino) II. 420. — Durchgang durchs rothe Meer (Perino?) II. 422. — Moses die Gesetzestafeln empfangend aus den Loggien (Giulio) II. 424. — Das goldene Kalb (Polidoro) II. 424. — Vertheilung des Landes in d. Loggien (Giulio) II. 427. — Josephs Brüder (Giulio) II. 436. — Nächstenliebe (Penni) II. 442. — Geburt Christi (Giulio) II. 444. — Darstellung im Tempel (Penni) II. 446. — Alexander und Roxane (Copie) II. 456. — Die fünf Heiligen (Schule) II. 464.

Paris, St. Germain des Prés: St. Michael von 1518 (Copie) II. 319.

— St. Sulpice: St. Michael von 1518 (Copie) II. 319.

— Samml. Timbal: Zeichnung zur Madonna Canigiani I. 235.

Parma: Madonna del Divino Amore II. 133. — Die fünf Heiligen (Schule) II. 463.

Passerini, Cardinal, Portrait II. 382.

Pavia, Samml. Malaspina: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268. — Mad. unter Ruinen (Schule) II. 464.

Payne Knight: Zeichnung, Johannes der Täufer II. 391.

Pelos in Cadore: Madonna del Divino Amore II. 135.

Pembroke s. *London*.

Perugia, Palazzo Alfani: Grablegung (Copie) I. 252.

— Pal. Baglioni: Madonna Connestabile (Copie) I. 134.

— Casa Baldeschi: Zeichnung, Zusammentreffen Kaiser Friedrichs mit seiner Braut I. 125, 142.

— Cambio: Fresken I. 23, 66.

— Casa Ceccomanni II. 106.

— Graf Cesarei, II. 476.

— Pal. Connestabile: Predellen I. 88, 89, 176. — Madonna Connestabile I. 133. — Studie zum Christus der Mad. dell' Impannata II. 136.

— Pal. Donnini: Zeichnung zur Anbetung der Könige (?) I. 125.

— Gallerie: Madonna (Misericordia) I. 135. — Grablegung (Copie) I. 252. — Gott Vater (Copie) I. 255.

— Casa Meniconi: Darstellung im Tempel (Copie) I. 121.

Perugia, Hospital Misericordia: Madonna mit dem Buche I. 134.
— Pal. Penna: Madonna Connestabile (Copie) I. 134.
— Sant' Antonio: Madonna mit Heiligen und Gott Vater I. 18, 168, 169, s. *Ripalda*. — Madonna Ansidei (Copie) I. 175. — Predellen (Copien) I. 184, 185, s. *Dulwich*, *Burdett*, *Dawson*, *Leigh Court*.
— San Fortunato s. *Terni*, *Alnwick*, *Uffizj*.
— San Francesco s. *Rom*, Vatican.
— San Pietro: Grablegung (Copie) I. 252.
— San Severo: Dreieinigkeit I. 168, 182, 259.
Perugino, Portrait in der Schule von Athen II. 52.
Pesaro, Samml. Mosca, I. 188.
— Graf Vatielli: Madonna unter der Eiche (Copie) II. 383.
Pescia, Dom: Madonna del Baldacchino (Copie) I. 299.
Pest, Museum: Madonna Esterhazy I. 290. — Madonna mit Jesus und Johannes (Copie) I. 282.
— — Zeichnungen: Himmelfahrt I. 111. — Studien zur Disputa II. 34, 38. — Kindermord (Copie) II. 95. — Triumph Davids in den Loggien (Perino) II. 429.
Petersburg s. *S. Petersburg*.
Petrarca im Parnass II. 64.
Piacenza, Signor Giogello: Madonna della Tenda II. 186.
— Kloster von S. Sisto: Madonna di S. Sisto (Copie) II. 300.
Pinturicchio, Portrait in Herrenhausen I. 136, 146.
Pisa, Samml. Supino: Wachsmodell der Constantinsschlacht II. 369.
Poggio Imperiale II. 81.
Pommersfelden, Gallerie II. 466.
Portraits: Ariosto II. 64. — Johanna von Arragon II. 325. — Beazzano II. 265. — Bibiena II. 264. — Bindo Altoviti II. 138. — Boccaccio II. 64. — Bramante II. 39. — Castiglione II. 260. — Cibò (?) II. 334. — Conti II. 98. — Dante II. 64. — Del Monte II. 300. — Doni I. 208. — Farnese II. 74. — Alfonso von Ferrara II. 295. — Foliari II. 122. — Fornarina II. 305. — Franz I. von Frankreich II. 293. — Federigo Gonzaga II. 51. 147. — Giulio Romano II. 121. — Guidubaldo von Urbino I. 151, 264. — Inghirami II. 186. — Julius der Zweite II. 73, 80. — Leo der Zehnte II. 74, 152, 217, 293, 329. — Marc Antonio II. 121. — Giuliano de' Medici II. 257. — Giulio de' Medici II. 330. — Lorenzo de' Medici II. 295, 315. — Navagero II. 265. — Passerini II. 382. — Perugino II. 52. — Pinturicchio I. 136, 146. — Plato II. 49. — Pucci II. 282. — Raphael I. 221; II. 52. — Riario II. 127. — de' Rossi II. 330. — Franc. M. della Rovere II. 51. — Sannazzaro II. 64. — Tebaldeo II. 64, 261. — Violinspieler II. 328.
Prag, Samml. Lehmann: Zeichnung zu Isaak und Rebecca in den Loggien und Madonna (Giulio) II. 415.
Pucci, Cardinal, Portrait II. 282.

Q.

Quarto: Portrait des Giuliano de' Medici II. 258.
Quirinal II. 135.

R.

Ranghiasci s. *Gubbio*.
Raphael Santi, Portrait I. 221; II. 52.
Rechberg, Samml. I. 186.
Reiset, Samml. I. 265; II. 337.
Reveil, Samml. II. 411.
Reynolds, Samml. II. 250.
Riario, Cardinal Raphael, Portrait in der Messe von Bolsena II. 127.
Richardson, Samml.: Propheten in S. Maria della Pace II. 172.
Rieti, Samml. Ricci: Darstellung im Tempel (Copie) I. 121.
Ripalda, Duca di: Madonna von Sant' Antonio I. 169.
Riva, Graf Formenti: Madonna (unecht) II. 468.
Rivani II. 138.
Robinson s. *London*.
Rogers und Birchall, Samml.: Zeichnung von Leichen I. 77. — Carton zur Jungfrau im Grünen I. 206. — Prometheus I. 207.
Rom, Pal. Aquila II. 201.
— Sign. Badia: Madonna Tempi (Copie) I. 212. — Navagero und Beazzano (Copie) II. 266.

Rom, Pal. Barberini: Madonna d'Alba (Copie) II. 101. — Fornarina II. 305.
— Sign. Baseggio: Kain und Abel I. 157.
— Pal. Borghese: Grablegung I. 251. — Julius II. (Copie) II. 85. — Madonna Roger (Copie) II. 106. — Madonna del Divino Amore (Copie) II. 135. — Fornarina (Copie) II. 307. — Johannes der Täufer (Copie) II. 390. — Madonna (Giulio) II. 415. — Alexander und Roxane II. 453, 456. — Jungfrau auf der Wiese (Florentiner) II. 467. — Cesare Borgia (Giulio) II. 471. — Portrait eines Cardinals (Perino del Vaga) II. 473. — Portrait (R. Ghirlandajo) II. 475.
— Capitol, Gallerie: Fornarina (Copie) II. 307.
— Cav. Cavaiete: Verklärung (Copie) II. 401.
— Pal. Corsini: H. Familie mit dem Lamm (Copie) I. 268. — Julius II. (Bottari) II. 85.
— Sign. Davisio: Madonna della Tenda (Copie) II. 186.
— Pal. Doria: Navagero und Beazzano II. 265. — Johanna von Arragon II. 323, 324. — Madonna del Passeggio (Schule) II. 462.
— Sign. Fabris: Portrait des Cardinal del Monte II. 300.
— Farnesina, Bau II. 201. — Ausschmückung II. 323, 334. — Galathea II. 33, 166. — Hochzeitsmahl II. 33. — Amor und Psyche II. 335. — Amor I. 273.
— Samml. Galitzin: Kreuzigung I. 102. s. *Moskau*.
— Lateran, Sacristei: Carton zur Madonna d'Alba II. 101.
— Villa Pamphili: Zeichnung zu Noah in den Loggien II. 409.
— Peterskirche, Bauleitung II. 193.
— Sant' Agostino: Jesaias II. 431.
— San Luca, Akademie: Engel mit dem päpstlichen Wappen II. 143. — S. Lucas und Maria (Viti) II. 467. — Galatea (Copie) II. 169.
— S. Luigi dei Francesi: H. Caecilia (Copie) II. 305.
— S. Maria della Pace: Sibyllen und Propheten II. 169.
— S. Maria del Popolo, Capella Chigi: Die Planeten II. 201, 271. — Jonas und Elias II. 274.
Rom, Pal. Sciarra: Fornarina (Copie) II. 307. — Violinspieler II. 323, 326.
— Pal. Spada: Johannes der Täufer (Copie) II. 390.
— S. Pietro in Montorio II 401.
— Vatican: Portrait eines Elephanten II. 286.
— — Gemäldegallerie: Auferstehung I. 16, 69, 156. — Krönung der Jungfrau (Perugia) I. 18, 109, 115. — Predella I. 23. — Verkündigung I. 20, 118. — Darstellung I. 118, 120. — Anbetung der Könige I. 122. — Predella zur Grablegung I. 253. — Madonna di Foligno II. 127. — Krönung der Jungfrau von Monteluce I. 183; II. 287. — Verklärung II. 392.
— Camera della Segnatura: Decke II. 11, 13. — Astrologie II. 14. — Urtheil Salomons II. 15. — Sündenfall II. 16. — Marsyas und Apollo II. 17. — Theologie II. 18. — Poesie II. 19. — Justitia II. 20. — Philosophie II. 21. — Disputa II. 22, 43. — Schule von Athen II. 46, 48. — Parnass II. 60, 75. — Tapferkeit, Klugheit und Mässigung II. 71. — Justinian giebt die Pandecten aus II. 75. — Gregor erlässt die Decretalen II. 73. — Alexander am Grabe Achills II. 75. — Augustus rettet die Aeneide II. 76.
— Camera dell' Eliodoro: Decke II. 115. — Gott segnet Noah II. 111, 117. — Opfer Abrahams II. 111, 117. — Jacobs Traum II. 118. — Moses und der brennende Busch II. 110, 118. — Vertreibung des Heliodor I. 77; II. 120. — Messe von Bolsena II. 124. — Attila II. 113, 149. — Befreiung St. Peters II. 113, 154. — Karyatiden II. 156. — Monochrome der Fensterwangen II. 156.
— Camera dell' Incendio: Brand des Borgo II. 204, 210. — Schlacht bei Ostia II. 211. — Krönung Carls des Grossen II. 256, 290. — Eid Leos II. 294.
— Sala di Constantino II. 360, 370. — Gerechtigkeit und Milde II. 362, 364. — Die Constantinsschlacht II. 364.
— Loggien II. 323. — Jonas in Re-

lief II. 274. — Ausschmückung II. 343, 405.
Rom, Capella Sistina, Teppiche [s. *Kensington*] II. 219, 224. — Wunderbarer Fischzug II. 223. — Einzug Leos in Rom II. 223. — Bekehrung des H. Paulus II. 224. — Verfolgung der Christen II. 226. — Plünderung des Palazzo Medici II. 227. — Einzug Leos in Florenz II. 227. — Gefangennahme Leos II. 228. — Ansprache des Ridolfo II. 228. — Paulus webend u. s. w. II. 229. — Paulus vor Antiochia II. 229. — Wanderer II. 229. — Berufung des H. Petrus II. 230. — Steinigung des Stephanus II. 234. — Heilung des Lahmen II. 236. — Ananias II. 238. — Elymas II. 241. — Paulus in Lystra II. 245. — Paulus in Athen II. 246. — Paulus im Gefängniss II. 249.
— Sala Borgia: Horen II. 33, 457.
— Badezimmer des Cardinals Bibiena II. 266. — Venus Anadyomene II. 269. — Venus auf Delphin II. 269. — Venus und Cupido II. 269. — Venus sandalenlösend II. 270. — Antiope II. 270. — Venus und Adonis II. 270.
— Teppiche, zweite Reihe II. 360, 370. — Krönung der Jungfrau II. 371. — Geburt Christi II. 444. — Anbetung der Könige II. 445. — Darstellung im Tempel II. 445. — Kindermord II. 446. — Christus in der Hölle II. 448. — Auferstehung II. 448. — Noli me tangere II. 451. — Christus in Emmaus. II. 451. — Himmelfahrt II. 451. — Ausgiessung des heil. Geistes II. 452.
Villa Madama (Giovanni da Udine) Bau II. 201. — Ausschmückung II. 376.
Villa Magliana II. 374.
Villa Raphael (Giulio Romano, Penni, Perino del Vaga) II. 453.
— siehe *Accoramboni*, *Aldobrandini*, *Borghese*, *Cammuccini*, *Colonna*, *Del Frate*, *Fesch*, *Giustiniani*, *Ludovisi*, *Torlonia*.
Roscoe, Samml.: II. 333, 446. — Skizze zum Erdbeben aus Paulus im Gefängniss II. 250. — Auffindung des Moses (Copie) II. 421. — Durchgang durchs rothe Meer (Copie) II. 423.
Rossi, Cardinal de': Portrait II. 330.
Rossie, Priorei: Auferstehung (?) I. 70.
Rouen, Museum: Predella I. 30, 59. — Madonna di San Sisto (Copie) II. 301.
Rovere, Francesco Maria della: Portrait in der Schule von Athen II. 51. — In der Sammlung Czartoriski I. 222; II. 51.
Russell s. *London*.
Russland, Maria Grossfürstin von, s. *Quarto*, Maggiori.
Rutgers, Samml. II. 270, 413.

S.

Sandford, Rev. J. II. 138.
San Gimignano, S. Domenico I. 102.
Sannazzaro im Parnass II. 64.
Santarelli, Samml. I. 187, 289; II. 405.
Savigny s. *Berlin*.
Scarpa s. *La Motta*.
Schleissheim, St. Michael von 1518 (Copie) II. 319.
Schreiner s. *Düsseldorf*.
Sculpturen II. 275.
Seignelay, Samml. I. 274.
Sergardi, Fil. I. 289.
Siena, Pal. Sarazani: Portrait des Bindo Altoviti (Copie) II. 140.
Sierakowski, Samml.: Carton zur Mad. della Sedia II. 184.
Solly, Samml. I. 83; II. 326, 469.
Sourdis, Marquis de, I. 221.
Spencer, Lord s. *Althorp*.
St. Morys, Samml.: Davids Triumph in den Loggien (Perino) II. 429.
St. Petersburg, Ermitage, Gemälde: Madonna Connestabile I. 17, 131. — St. Georg I. 77, 219. — H. Familie I. 224. — Madonna mit Jesus und Johannes I. 282. — Portrait von Sannazzaro II. 64. — Madonna d'Alba II. 98. — Mad. del Divino Amore (Copie) II. 135. — Fornarina (Giulio) II. 307. — Madonna (Giulio) II. 415. — Raub der Helena II. 453, 456. — Jungfrau auf der Wiese (Florentiner) II. 467. — Madonna unter der Eiche (Copie) II. 383. — Fresken der Villa Palatina II. 267. — Sculptur: Knabe auf dem Delphin II. 276.
— Samml. Kotschubey: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.
— Palais Leuchtenberg: S. Georg

und S. Michael (Copien) I. 161. — Portrait eines Cardinals (Pulzone) II. 476.
St.Petersburg, Samml. Mordwinoff: Johannes der Täufer (Copie) II. 390. — Samml. Trubetzkoy I. 270.
Stackelberg s. *Dresden.*
Stafford s. *London.*
Stockholm, Samml. Bystroem: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272. — Mad. di Loretto (Copie) II. 89.
— Museum, Zeichnungen: Anbetung der Könige I. 125. — Studie zur Madonna Ansidei I. 177. — Durchgang durchs rothe Meer II. 156. — Sibyllen II. 174. — Auffindung des Moses (Copie) II. 421. — Pietà (Copie) II. 466.
Strassburg: S. Apollonia (Perugino) II. 468.
Stuart, s. *London.*

T.

Tacchinardi, Samml.: Madonna mit dem Lamm (Copie) I. 268.
Tallard, Samml.: Zeichnung zu der Taufe Constantins im Vatican II. 439.
Tambonneau, Samml. I. 226.
Tarsia, Samml. s. *Neapel.*
Tebaldeo, Portrait II. 261. — Im Parnass II. 64. — In der Sammlung Scarpa und in Neapel II. 262.
Terni, Gräfin Fabrizi: Madonna (?) I. 70.
Timbal, Samml. s. *Paris.*
Tognarelli, Signora: Madonna von der Erlösung (Ces. da Sesto) II. 465.
Toledo, Cathedrale: Jungfrau mit dem Diadem (Copie) II. 108.
Tooth, Samml.: La belle Jardinière I. 289.
Torlonia, Samml.: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
Tosoni s. *Mailand.*
Townshend, Samml.: La belle Jardinière I. 289.
Triqueti, Samml.: Bruchstück des Cartons zu der H. Familie von 1518 II. 322.
Tupper, Mr., II. 253.
Turin, Samml. Barollo: II. 259.
— Museum: Madonna di Loretto (Copie) II. 88. — Mad. della Tenda II. 186. — Julius d. Zweite II. 85. — Grablegung (Copie von Penni) I. 252. — Mad. di Loretto (Copie) II. 88. — Portrait des Giuliano de' Medici (Copie) II. 259. — Carton zum Kindermord II. 448.

U.

Udine, Graf Fistulario II. 135.
Unbekannt: Zeichnung zur Kreuzigung I. 104.
Urbino, Casa Giovannini: Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
— Casa Staccoli: Madonna Garvagh (Palmerini) II. 104.
— S. Giuseppe: Sposalizio (Copie von A. Urbani) I. 131. — Madonna mit dem Diadem (Copie) II. 108.
Ursel, Herzog von II. 419.

V.

Valencia: Madonna unter der Eiche (Copie) II. 383.
Valenti, Samml.: II. 421.
Valladolid, Museum: Madonna del Pesce (Copie) II. 180. — Madonna mit der Rose (Copie) II. 386.
Van Usselen, Samml. II. 262.
Vaughan, Samml. s. *London.*
Vendramin, Samml. II. 113.
Venedig, Akademie: Zeichnungen aus dem Skizzenbuch I. 39. — Zwei Männer aus Peruginos Taufe Christi I. 43. — Zwei Männer aus Peruginos Uebergabe der Schlüssel I. 44. — Apostel aus dems. Bilde I. 44. — Ebenso I. 44. — Frau aus Peruginos Taufe Christi I. 45. — Gewandstudien I. 45. — Evangelist Johannes I. 46. — Knieende Jungfrau I. 46. — Knieendes Mädchen aus Peruginos Beschneidung Gersons I. 46. — Frauenköpfe aus Peruginos Bildern I. 47. — Frauenköpfe I. 47. — Frau (Sibylle?) I. 47. — Kind aus Peruginos Moses und Zipora u. a. I. 47. — S. Sebastian auf drei Blättern I. 47. — Studien für Propheten (zwei Bl.) I. 48. — Heiligenfigur I. 48. — Kopf I. 49. — Löwen (zwei Bl.) I. 49. — St. Andreas I. 51. — Krieger I. 51. — Trompeter I. 51. — Kindermord I. 51. — Knieender Mann I. 52. — Mantegnas Grablegung I. 53. — Ornament I. 55. — Säulencapitäl I. 55. — Greif I. 56. — Zwölf Portraits nach Justus von Gent, Aristoteles, Boethius und Ptolemaeus, Cicero, Ho-

mer, Pietro d'Abano, Plato, Seneca, Solon, Virgil, Vittorino da Feltre und ein Unbekannter I. 62. — Kindermord I. 78; II. 91. — Schäfer und Löwe I. 79. — Anbetender Engel I. 79. — Medusenhaupt u. a. I. 80; II. 57. — Flötenspieler und Mann I. 80. — Tanzender Bläser I. 80. — Sackpfeifer I. 81. — Simson I. 81; II. 213. — Nackter Mann I. 81. — Stadtansicht I. 94. — Studien für die Krönung der Jungfrau (Perugia) I. 114. — Studien für eine Anbetung der Könige I. 124, 155. — Kopf des Hirten I. 125, 155. — Studien zum Sposalizio I. 131. — Studien für die Bibliothek zu Siena I. 143. — Die Grazien von Siena I. 144. — Ansicht von Urbino I. 149. — Landschaften I. 150, 151. — Landschaft zur Madonna Terranuova I. 150. — Segnendes Christuskind I. 153. — Laufende Kinder I. 153. — Kinder mit Ferkel I. 153, 189. — Zwei Knaben und Kinderkopf I. 154. — Blumenstreuender Engel und sitzender Mann I. 154; II. 320. — Kopf eines alten Mannes I. 155. — Kopf I. 155. — Brustbild zum Traum des Ritters I. 156. — Schreitender Mann I. 164. — Apollo und Marsyas I. 165. — Kinder I. 207, 208. — Scharmützel I. 215, 216. — Modellstudien I. 216. — Kampf I. 216. — Antiker Marsyas I. 230; II. 17. — Medusa II. 57. — Moses und der brennende Busch (Copie) II. 110. — Nymphe und Triton (Copie) II. 169. — Frauenkopf II. 213. — St. Paulus aus der H. Caecilia von Bologna (Copie) II. 305.

Venedig, Akademie, Gemälde: La Perla (Copie) II. 381.

— Baronin Biella: Ezechiel (Copie) II. 309.

— Pal. Giovanelli: La Perla (Copie) II. 381.

— Cardinal Grimani, Carton zur Bekehrung des H. Paulus II. 224.

— Pal. Marini II. 135.

Verity, Samml.: Madonna del Cardellino (Copie) I. 202.

Verme, F. del II. 465.

Vernon, G. E. H.: Madonna und S. Gabriel (Florentiner) II. 469.

Verona, Graf Buri: Madonna (unecht) II. 468.

Verona, S. Maria in Organo: Madonna di Loretto (Copie) II. 88.

— S. Tommaso Cantuariense: Jungfrau im Grünen (Copie) I. 204.

— Sign. Tortella: Madonna di Loretto II. 88.

Verstolk, Samml. II. 75.

Vicenza, Casa Thiene: Madonna Esterhazy (Copie) I. 292.

Vincenzo da San Gimignano s. *Tamagni.*

Violinspieler, Portrait II. 328.

Virgil im Parnass II. 64.

Viti, Samml. II. 435.

Volterra, Samml. Inghirami: Carton zur Madonna della Sedia II. 184. — Portrait Inghiramis (Wiederholung) II. 187.

W.

Walraven, Samml. II. 270, 417.

Warschau s. *Sierakowski.*

Warwick Castle: Johanna von Arragon (Copie) II. 326. — Madonna mit Heiligen (Granacci) II. 469.

Waters s. *London.*

Weimar, Grossherzog von, Zeichnungen: Grablegung I. 248. — Fragmente von der Berufung Petri II. 234. — Skizze für die Damaris aus Paulus in Athen II. 249. — Psyche (Copie) II. 339. — Mercur und Psyche (Copie) II. 339, 341.

Wellesley, Dr., Samml.: Carton zur Krönung von S. Francesco del Monte I. 87. — Jungfrau das Kind anbetend I. 91. — Jüngling (Peruginos Schule) I. 132.

Whyte, A., Barron Hill I. 186.

Wien s. *Artaria, Boehm.*

— Albertina, Zeichnungen Heiligenfigur (Copie) I. 48. — Kreuzabnahme I. 77. — Madonna mit S. Hieronymus und S. Franciscus I. 84. — Maria aus der Kreuzigung I. 104. — Maria den Gürtel an Thomas gebend I. 122. — Sposalizio (Perugino) I. 122. — Madonna mit einem Buch I. 135. — Jungfrau im Grünen I. 205. — Madonnenstudien I. 206. — Kinder I. 206. — Madonna di Casa Tempi I. 213. — Madonna mit der Nelke I. 213, 273. — Scharmützel I. 217, 278. — Madonna Canigiani I. 234. — Charitas und Grablegung I. 254. — Heilige Familie I. 268. — H. Familie (Co-

pie) I. 269. — Madonnenstudien I. 273. — Mad. Bridgwater I. 275. — Mad. Colonna I. 277. — Madonnenstudien I. 278. — Nackte Krieger I. 278. — Madonna (Viti) I. 295. — Studien zur Disputa II. 38, 39, 40. — Astrologie und Urtheil Salomos II. 14. — Kindermord I. 74; II. 15, 95. — Studien zur Schule von Athen II. 52. — Studien zum Parnass II. 67, 68, 69. — Salomos Urtheil II. 14, 90. — Studie zum Kindermord II. 95. — Madonna d'Alba II. 102. — Krieger unter einem Schilde II. 112. — Sibylle von Cumae und Engel II. 172, (Copie) 173. — Sibylle von Tibur II. 173. — Madonna del Pesce II. 180. — Mann, der seinen Vater trägt, aus dem Borgobrand II. 206. — Mann an der Mauer ebendaher II. 206. — Mutter und Kind ebendaher II. 209. — Hauptmann aus der Schlacht bei Ostia u. Modellstudie, Geschenk an Dürer II. 211. — Wunderbarer Fischzug II. 220. — Venus und Cupido in Bibienas Badezimmer (Copie) II. 269. — Kampf von Reitern und Fussgängern II. 225. — Einzug Leos in Florenz (Penni) II. 227. — Steinigung des Stephanus II. 234. — Chorsänger aus der Krönung Carls des Grossen II. 292. — Lo Spasimo II. 313. — Apollo aus der Farnesina II. 337, 339. — David und Goliath II. 344. — St. Caecilia aus der Magliana (Copie) II. 375. — Juno und Pluto in Villa Madama (Giulio) II. 378. — Jungfrau mit der Rose II. 384. — Junger Johannes (Copie) II. 390. — Studie zu dem Apostel mit dem Buch in der Verklärung II. 393. — Derselbe und sein Begleiter II. 393. — Drei Apostel II. 394. — Nackte Gestalten für die ganze Verklärung (Giulio) II. 394. — Noahs Opfer in den Loggien (Giulio, Polidoro) II. 411. — Engel vor Abraham in den Loggien (Giulio) II. 413. — Isaak und Rebecca in den Loggien (Giulio, Polidoro) II. 414. — Jacob und Rahel in den Loggien (Polidoro) II. 417. — Joseph erzählt seinen Traum in den Loggien (Giulio, Polidoro) II. 418. — Durchgang durch das rothe Meer in den Loggien (Copie) II. 423. — Erstürmung Jerichos (Perino) II. 426. — David und Goliath II. 428. — Abendmahl II. 434. — Alexander und Roxane II. 454.

Wien, Gallerie: Jungfrau im Grünen I. 203. — Julius II. (Copie) II. 84. — Ezechiel (Copie) II. 309. — Jesaias (Copie) II. 144. — Lo Spasimo (Copie) II. 314. — S. Michael (Copie) II. 319. — St. Margaretha (Giulio) II. 387. — Heil. Familie (Schule) II. 463.

— Samml. Lichtenstein: Portrait ‚des Herzogs von Urbino' I. 264. — Teppiche II. 253. — Madonna (Salviati) II. 466.

Willes, Samml. II. 413, 423.

Willet, Samml. II. 105.

Wilhelm III., König von Holland s. *Holland.*

Wimbledon s. *Lyde Browne.*

Windsor, Samml., Zeichnungen: Heilige Familie I. 235. — Poesie in der Cam. della Segnatura II. 17, 19. — Studien zur Disputa II. 23, 25, 28. — Schule von Athen (Parmeggianino) II. 58. — Dichterköpfe zum Parnass II. 67. — Kindermord II. 94, 226. — Zwei Reiter aus dem Attila II. 113. — Wächter aus der Befreiung Petri und Krieger II. 113. — Madonna dell' Impannata II. 136. — Studien zum Attila (unecht) II. 152. — Befreiung Petri II. 157. — Wunderbarer Fischzug II. 220. — Berufung Petri II. 232, (Copie) 233. — Venus und Amor (Giulio) II. 269. — Jonas in der Cap. Chigi (Copie) II. 275. — Die Grazien aus der Farnesina II. 337, 340. — Amor und die Grazien ebenda (Giulio) II. 338. — Jupiter und Neptun (Copie) II. 339. — Studien für die Farnesina II. 341. — Madonna (mit der Rose) II. 384. — Austreibung aus dem Paradiese (Giulio) II. 408. — Opfer Abrahams (Perino del Vaga) II. 413. — Isaak und Rebecca (Giulio) II. 415. — Jacob mit dem Engel in den Loggien (Copie) II. 418. — Joseph und seine Brüder ebenda II. 420. — Durchgang durch das rothe Meer ebenda (Copie) II. 423. — Vertheilung des Landes ebenda (Giulio) II. 427. — Taufe Christi (Perino) II. 433. — Moses mit den

Gesetzestafeln (Giulio) II. 425. — Abendmahl II. 434. — Zwei Krieger unter einem Schilde II. 450. — Alexander und Roxane (Copie) II. 456. — Kleine heilige Familie (Copie) II. 463.
Winkler, Samml. II. 375.
Woodburn, Samml.: Zeichnung der Schlacht bei Ostia II. 217. — Einzug Leos in Florenz II. 227. — H. Familie von 1518 II. 320. — Auffindung des Moses (Copie) II. 421. — Anbetung der Könige II. 445. Madonna mit der Nelke (Copie) I. 272.
Würzburg, Samml. Fröhlich I. 272.

Y.

Yarborough, Samml.: Portrait (Bigio) II. 470.

Z.

Zir, Samml. II. 461.

E
8272 0

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
BKS
ND 623 R2 C87
v. 2 c. 1
Crowe, J. A. (Joseph
Raphael: sein Leben und seine Werke.
3 3125 00228 0689